

La vie est un choix

Yves Boisset

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

YVES Boisset

LA VIE
EST UN
CHOIX

Yves Boisset

La vie est un choix



PLON
www.plon.fr

Remerciements à Bernard Pascuito
qui a su me donner l'énergie de revenir
sur un passé dont il connaissait bien des secrets.

© Plon, 2011

ISBN : 978-2-259-21632-6

Couverture : © Louis Monier/Rue des Archives

Création graphique : V. Podevin

www.plon.fr

24 fois la vérité par seconde

Le cinéma c'est, paraît-il, 24 fois la vérité par seconde, 24 fois la vérité ou 24 fois le mensonge ? S'il est sûr que défilent dans la fenêtre d'un projecteur de cinéma 24 images par seconde, on peut légitimement s'interroger sur la part de vérité ou de mensonge qu'elles véhiculent. Qu'il s'agisse de fictions ou de documentaires.

On se souvient de l'expérience réalisée dans les années 1920 par le cinéaste soviétique Koulechov. Il avait projeté à ses étudiants un plan fixe, parfaitement inexpressif, de l'acteur Ivan Mosjoukine, confronté successivement à l'image d'un bol de soupe fumant, puis à celle d'une petite fille en larmes et enfin à celle d'une femme nue lascivement allongée sur un sofa. Il avait ensuite fait s'extasier ses étudiants sur le talent extraordinaire de Mosjoukine qui exprimait tour à tour la faim, la compassion et le désir avec une exemplaire économie de moyens. Une économie de moyens d'autant plus remarquable qu'il s'agissait chaque fois du même plan d'un visage parfaitement dénué de toute expression. Seul le montage prêtait à Mosjoukine des sentiments qu'il n'avait guère eu l'occasion d'exprimer.

Plus récemment, Chris Marker, dans ses étonnantes *Lettres de Sibérie*, démontrait que les mêmes images d'un groupe de vieilles femmes filmées en train de déneiger les rues d'une bourgade de Sibérie pouvaient prendre une signification radicalement différente en fonction du commentaire et de la musique qui les accompagnaient. Soulignées par une musique funèbre et par un commentaire violemment anticomuniste, les images de vieilles babouchkas luttant contre le froid et le blizzard pour déneiger les rails de tramway exprimaient toute la misère collectiviste. Agrémentées d'une musique triomphaliste et d'un commentaire fleurant bon la propagande stalinienne, les mêmes images semblaient exalter le bonheur de vivre dans les délices de la société bolchevique.

Usines à rêves ou redoutables instruments de propagande, le cinéma et la télévision sont aujourd'hui les fondements de notre information et de notre distraction. Surtout, de toute évidence, la télévision. Comme l'avait prévu avec une étonnante prescience Andy Warhol, tout individu revendique désormais son droit à un quart d'heure de célébrité. Et si le cinéma a perdu l'essentiel de son glamour, si les stars des écrans d'aujourd'hui ne sont plus que les

ombres portées des grandes vedettes d'hier, c'est que, à la lumière plutôt glauque des magazines people et des émissions de télé-réalité, les idoles qui font rêver les adolescents d'aujourd'hui sont plutôt des joueurs de football ou des mannequins que des acteurs de cinéma.

Lors d'un récent festival de Cannes, badaud parmi les badauds, je regardais depuis la Croisette le plateau d'une émission de Canal + sur la terrasse d'un palace. Un groupe de jeunes gens m'a demandé innocemment : « C'est qui le grand type à côté de Michel Denisot ? » Le grand type, c'était Clint Eastwood. Pour ces jeunes gens, la star c'était Michel Denisot. Et le « grand type », Clint Eastwood, n'était qu'une sorte de faire-valoir de la vedette de télévision.

La confusion des valeurs est devenue impressionnante. A une époque pas si lointaine, les vedettes de cinéma étaient d'inaccessibles étoiles que le public pouvait avoir la chance d'apercevoir, rasées de frais et sanglées dans des costumes impeccables, au volant de somptueuses voitures de sport ou sur la passerelle d'avions transatlantiques qui les ramenaient de vacances de rêve sous les tropiques. Aujourd'hui, on les découvre hirsutes, en jogging, poussant leurs Caddies à la sortie des supermarchés pour le plus grand bonheur des paparazzis.

Rares sont les réalisateurs ou les acteurs qui ont toujours su qu'ils feraient un jour du cinéma. Dans la plupart des cas, c'est un concours de circonstances parfaitement imprévisibles qui les a conduits du côté des caméras.

Quand on demandait à Robert Mitchum, grand philosophe contemporain et accessoirement vedette de polars et de westerns, comment lui était venue l'idée de faire du cinéma, il répondait l'œil mi-clos, un sourire ironique au coin des lèvres : « C'est le chien Rintintin qui est responsable de tout. Un jour, j'ai vu par hasard un de ses films et je me suis dit que si un chien pouvait faire ça et gagner des milliers de dollars, je pouvais sûrement faire la même chose et en ramasser quelques centaines ».

En fait, Mitchum accordait beaucoup plus d'importance au cinéma qu'il ne voulait bien le laisser paraître. Il était remarquablement lucide sur sa carrière. Pour lui, les meilleurs films qu'il avait tournés étaient *La Nuit du chasseur*, de Charles Laughton et *Bandido Caballero*, de Richard Fleischer. *La Nuit du chasseur*, un chef-d'œuvre absolu d'une noire poésie, boudé en son temps par Hollywood et devenu un film culte. *Bandido Caballero*, une petite merveille de western décalé, insolent et cynique à souhait, qui exprimait parfaitement sa philosophie de l'existence. Il ajoutait que son meilleur rôle était sans doute celui qu'il avait tenu dans les

années 1950 devant la Commission des activités antiaméricaines. Soupçonné de sympathies communistes, il avait été convoqué en pleine chasse aux sorcières, devant le tribunal du redoutable sénateur McCarthy. Sommé de s'expliquer, il avait refusé de répondre aux questions des juges en invoquant une éthique très personnelle.

« J'ai peu de principes dans la vie. Mais j'en ai un, absolu. Ne jamais perdre mon temps avec des gens avec lesquels je n'ai pas envie de prendre un verre. Or, je ne vois personne, derrière votre comptoir d'épicerie, avec qui l'idée me viendrait de vider une bouteille. J'ai donc déjà perdu trop de temps. Au revoir Messieurs. Vous savez certainement où me trouver. »

Mitchum ne fut jamais réellement inquiété. Ni même black-listé. Mais sa carrière connut pendant plusieurs années un sérieux coup de frein. Au moment où étaient jetés en prison des acteurs comme John Garfield, des réalisateurs comme Edward Dmytryk, Abraham Polonsky ou Jules Dassin, des scénaristes comme Ben Barzman ou Dalton Trumbo, il fallait un certain courage pour défier avec autant d'insolence le redoutable sénateur McCarthy.

Robert Mitchum était arrivé par hasard dans l'univers du cinéma. Un univers impitoyable dans lequel son cynisme décontracté lui avait permis d'imposer contre vents et marée une indépendance farouche que rien ni personne n'aurait pu briser. Robert Mitchum, le modèle absolu.

Rutabaga

Au printemps 1944, la guerre touchait à sa fin. On ne savait pas exactement où et quand l'événement aurait lieu, mais personne ne doutait de l'imminence du débarquement allié. En attendant, il fallait survivre. Les restrictions étaient sévères et le principal problème de la population parisienne était le ravitaillement.

Tout le monde avait faim. Tout le monde avait froid. Les hivers sans charbon et les printemps sans victoires avaient fait passer le patriotisme au second plan des préoccupations.

Mes parents étaient tous deux professeurs. Mon père, professeur de lettres, français, latin, grec. Ma mère, professeur d'allemand. Comme beaucoup de fonctionnaires, ils vivaient dans une HLM située entre la porte de Vanves et la porte de Châtillon. Ce n'était pas la misère, loin de là, mais c'était une vie difficile où la nourriture était au centre des soucis quotidiens.

A telle enseigne que les premiers mots que j'ai prononcés sont restés inscrits dans la saga familiale. Evidemment, mes parents attendaient avec impatience le moment où j'allais m'exprimer et guettaient avec émotion le premier «maman» ou le premier «papa» dont je devais immanquablement les gratifier. Ils furent franchement déçus lorsqu'un beau matin je clamaï fièrement et avec un grand sourire un mot parfaitement inattendu : «Rutabaga!». Le rutabaga, un légume aujourd'hui bien oublié mais qui était à l'époque, avec le navet, la betterave et la carotte, une des bases de l'alimentation des Parisiens. Si le rutabaga avait à ce point marqué ma très jeune conscience, c'est qu'il était sans doute plus souvent question dans les conversations familiales de survie immédiate que des mérites comparés d'Hérodote et de Thucydide.

Pendant tout l'hiver 1943-1944, le quartier fut très durement bombardé par les aviations anglaise et américaine. La proximité de la gare Montparnasse et des principales gares de triage de la banlieue ouest, Malakoff, Vanves, Montrouge, Gentilly faisait du quartier une cible privilégiée. Presque toutes les nuits, les sirènes déclenchaient l'alerte. On se précipitait à la cave et on regardait pendant des heures avec un mélange de peur et d'émerveillement le feu d'artifice des tirs de la DCA dans une nuit illuminée par les explosions multicolores. Au matin, en partant à l'école, on découvrait les immeubles détruits et parfois les victimes qu'on finissaient de dégager des décombres.

Les dizaines de morts causées dans le quartier par ces

bombardements expliquent d'ailleurs l'accueil pour le moins mitigé que reçurent porte de Châtillon les premiers GI's à leur entrée dans Paris. Il y eut dans la réalité presque autant d'insultes que de cris d'enthousiasme à l'arrivée des chars du général Patton. Encore une page d'histoire largement embellie par la légende gaulliste qui préfèra retenir de ces journées plutôt grises le souvenir d'une grande fête en Technicolor.

Dieu sait pourtant avec quelle impatience étaient attendus les Alliés. Une impatience qui faillit me coûter cher dans les premiers jours de 1944.

Il n'y avait guère de voitures à cette époque dans les rues de Paris et il était courant pour les enfants de jouer au ballon sur la chaussée.

Nous disputons une partie de foot avec des copains lorsque survint un détachement de soldats allemands qui revenaient d'un exercice. J'avais entendu mes parents, qui ne parlaient pas uniquement de rutabagas, s'interroger sur l'imminence du débarquement allié. En voyant passer les soldats, je me suis mis à crier vers ma mère qui bavardait avec une voisine dans la cour de l'immeuble :

— Maman, tu vas être contente ! les Anglais sont arrivés !

Un sous-officier allemand m'a attrapé par l'oreille, l'air pas commode. Affolée, ma mère est accourue pour me récupérer.

Me tenant toujours par l'oreille, l'Allemand, probablement pas un mauvais bougre, m'a désigné à ma mère dans un mauvais français :

— Voilà un méchant garçon, madame ! Bien mal élevé. Vous devriez faire plus attention à lui.

J'étais terrorisé. Ma mère m'a fait rentrer dans l'immeuble, me couvrant de reproches assortis d'une menace terrible :

— Puisque c'est comme ça, tu seras privé de cinéma !

Un rendez-vous manqué avec le baron de Münchhausen

A l'occasion de mon cinquième anniversaire, mes parents se faisaient une joie de m'emmener pour la première fois au cinéma. Ils avaient choisi de me faire découvrir *Les Aventures fantastiques du baron de Münchhausen*, un film allemand à succès de l'époque.

En 1944, la télévision n'existait pas encore. Et je n'avais aucune idée de ce que pouvait bien être le cinéma. D'après ce qu'on m'en avait dit, ou du moins ce que j'en avais compris, le cinéma, c'était des images qui bougeaient sur un mur. Comme j'avais déjà été au musée du Louvre et comme j'avais déjà vu ces carnets de bandes dessinées qu'on feuillette jusqu'à ce qu'elles donnent l'illusion du mouvement, j'imaginai qu'un film c'était des tableaux plus ou moins animés disposés le long d'un mur, et que l'on passait de l'un à l'autre pour suivre l'histoire.

Bien sûr, mes parents attendaient avec impatience ma découverte du cinéma. Et je me demande si, dans le fond, ils n'avaient pas été plus affligés que moi de la punition décidée après l'incident avec les soldats allemands.

Quelques jours plus tard, la dame qui me gardait lorsque je n'avais pas école devait me conduire en promenade au jardin du Luxembourg. Ce jeudi-là, il faisait froid. Il pleuvait. Elle eut donc l'idée de m'emmener au cinéma.

Evidemment, elle avait pris la précaution de me demander si j'avais déjà vu un film. Je répondis que j'avais vu récemment *Les Aventures du baron de Münchhausen* et que ça m'avait beaucoup plu.

Elle me conduisit donc sous la pluie au cinéma de quartier le plus proche près de la porte de Vanves. A l'époque, les cinémas étaient permanents. On pouvait entrer en cours de séance, éventuellement en plein milieu du film et rester ensuite pour voir le début qu'on avait manqué. Pas très cinéphile, mais plutôt pratique.

Le cœur battant, je pénétrai dans le cinéma, tenant prudemment la dame par la main. Première surprise et de taille, comme c'était le milieu du film, la salle était plongée dans l'obscurité la plus complète. Avec sa lampe électrique, une ouvreuse nous conduisit jusqu'à des places libres dans les premiers rangs. Une obscurité d'autant plus complète que la scène se situait dans un tunnel. A peine étions-nous assis qu'une fusillade éclatait sur l'écran. J'étais littéralement terrorisé. Un peu comme les premiers spectateurs du film des frères Lumière, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, qui

s'enfuyaient en voyant la locomotive avancer vers eux. Pour moi, cette fusillade était bien réelle. Aussi réelle que les bombardements qui nous poussaient chaque nuit à nous réfugier à la cave.

Je me suis mis à hurler de peur. Paniquée, la dame qui m'accompagnait a été obligée de me faire sortir en courant. Nous sommes rentrés sous la pluie à la maison.

Quand mes parents sont arrivés, ils m'ont trouvé au lit, frissonnant de fièvre avec un début de jaunisse. La dame qui me gardait était catastrophée, mes parents étaient furieux, j'étais malade à en crever. Pour un premier contact avec le cinéma, c'était plutôt du genre fracassant.

Ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai pu identifier ce film dont les quelques images entrevues m'avaient tellement traumatisé. C'était *Dernier atout*, un film policier de Jacques Becker, d'ailleurs tout à fait remarquable.

La scène de la fusillade se déroulait dans le tunnel de Saint-Cloud terminé juste avant la guerre pour servir de voie d'accès à la future autoroute de l'Ouest. Les Allemands l'avaient transformé en dépôt de munitions et Jacques Becker avait obtenu l'autorisation d'y tourner ce spectaculaire échange de coups de feu.

Quant au baron de Münchhausen incarné par le grand acteur Hans Albers, après ce rendez-vous manqué de 1944, je n'ai pu découvrir le film de Josef von Báky qu'une vingtaine d'années plus tard à la cinémathèque de la rue d'Ulm du cher et magique Henri Langlois.

L'ascenseur social de la III^e République

En dehors de ce désir contrarié de me faire découvrir les charmes du cinéma à travers *Les Aventures fantastiques du baron de Münchhausen*, mes parents n'étaient pas des cinéphiles acharnés. Leur domaine, c'était plutôt la littérature.

En fait, mon père, agrégé de lettres qui a fait une grande carrière dans l'éducation nationale et a fini inspecteur général, était un exemple parfait des vertus de l'ascenseur social de la III^e République.

Mon grand-père paternel était avant tout un paysan. Sa famille exploitait depuis Henri IV une petite ferme, la Tonne, située à la sortie du village de Saint-André-d'Apchon aux confins des monts du Forez. La région était surnommée depuis la nuit des temps « Les Bois noirs ». Comme son nom l'indique, ce n'est pas une région souriante. Il y fait un froid glaciaire en hiver et une chaleur suffocante en été.

Les paysans y vivaient jusqu'à ces dernières années en autarcie à peu près complète. Dans la ferme de mon grand-père, on cultivait un peu de blé, un peu de maïs, des légumes dans le potager et des vignes dont la récolte dépassait à peine la consommation familiale. Il y avait un mulet pour labourer et traîner les chars de vendanges, une dizaine de moutons, trois ou quatre vaches, une trentaine de poules et deux cochons. Un petit jardin zoologique qui assurait la nourriture pour toute l'année.

Presque illettré quand il fut mobilisé pour la guerre de 14, mon grand-père eut la chance de se trouver dans les tranchées avec des instituteurs qui pendant trois ans lui apprirent à lire et à écrire. Et surtout qui lui firent partager leur goût du savoir.

Démobilisé après quatre ans de guerre, il obtint, en récompense des services rendus à la patrie, le droit d'aller étudier dans une école normale et en sortit avec le grade d'instituteur.

Il n'y avait pas d'école dans le village de Saint-André-d'Apchon. Les enfants devaient marcher plusieurs kilomètres pour aller en classe à Renaison, le bourg voisin, sensiblement plus important. Mon grand-père fut donc autorisé à créer une école à Saint-André. Mais c'était une école à mi-temps. Et pour l'essentiel mon grand-père restait un paysan qui s'occupait de sa ferme. Avant de partir à l'école, il trayait les vaches.

Dans les années 1950, les paysans avaient encore presque tous des sabots. Rarement des galoches. En hiver, quand il faisait très froid,

ils bourraient leurs sabots de paille ou de journaux.

Pendant des vacances de la Toussaint, il me souvient d'avoir assisté à la cérémonie rituelle de l'abattage du cochon. C'était sauvage, très impressionnant, extrêmement sanglant.

Mon grand-père avait deux cochons. Comme il détestait Hitler et n'aimait pas beaucoup de Gaulle, il avait baptisé ses deux cochons Adolf et Charlot. En sabots et bourgeron, la moustache en bataille, armé d'un énorme couteau de boucher, il égorgait les animaux en hurlant à chaque coup porté :

— Tiens Adolf ! ça t'apprendra !

— Tiens Charlot ! Tu feras moins le malin après ça !

Bien entendu, les nouveaux cochons qui les remplaçaient quelques jours plus tard étaient immanquablement prénommés Adolf et Charlot. Un bel exemple de catharsis.

Doué pour les études, mon père fut envoyé comme boursier à l'internat du lycée de Roanne, la ville la plus proche. Avant d'être admis en hypokhâgne puis en khâgne au prestigieux lycée du Parc à Lyon.

A l'époque, les internes n'étaient autorisés à sortir du lycée que s'ils avaient en ville de la famille ou un correspondant susceptible de les accueillir. Lyon était à plus de cent kilomètres du village de mes grands-parents qui n'y connaissaient personne. Mon père était donc condamné à rester reclus à l'internat du 1^{er} octobre au 22 décembre.

Dans cet univers presque carcéral, dont on se demande si les ados d'aujourd'hui pourraient le supporter, il n'y avait pas grand-chose d'autre à faire que travailler. Travailler encore et toujours. Mon père a si bien travaillé qu'il a été reçu brillamment au concours de Normale sup, la prestigieuse Ecole normale supérieure de la rue d'Ulm. Dans sa promotion, il y avait Georges Pompidou et Léopold Sédar Senghor, avec lesquels il est resté lié d'amitié jusqu'à la fin de ses jours.

Heureusement pour lui, mon père avait découvert au lycée du Parc un moyen d'évasion inespéré : le sport. Les compétitions scolaires d'athlétisme lui offraient l'occasion de franchir plusieurs fois par semaine les hauts murs de l'internat.

Comme il était extrêmement doué et qu'il s'entraînait comme un forcené, il est très vite devenu un coureur brillant sur 200 mètres et 400 mètres. Assez brillant pour être sélectionné dans l'équipe de France et participer aux légendaires jeux Olympiques de Berlin en 1936. L'année suivante, il battait le record de France du 400 mètres dans le temps extraordinaire pour l'époque de 47 secondes et 6/10. Un record qu'il devait garder très longtemps à la faveur, si l'on peut

dire, des années de guerre pendant lesquelles le sport était passé au second plan des préoccupations des Français.

Petit paysan devenu agrégé de lettres et recordman de France du 400 mètres, dans ces années de l'immédiat avant-guerre, mon père était régulièrement cité comme l'exemple parfait des vertus de l'ascenseur social de la III^e République.

Du sang et des larmes

Les jours qui suivirent la libération de Paris furent singulièrement plus troublés que la mémoire collective n'a bien voulu en conserver le souvenir. Et les hasards de la vie me firent assister à des scènes de violences qui m'ont marqué à jamais.

A la rentrée scolaire 1944, en revenant de l'école, nous fûmes bloqués par un groupe d'hommes en armes qui traînaient au milieu de la rue une jeune femme dans un état pitoyable. Entièrement nue, elle ruisselait de sang, car non seulement on l'avait tondue mais on lui avait tracé au couteau une croix gammée sur le crâne. Elle pleurait, suppliait, mais ces valeureux résistants de la dernière heure répondaient à chacune de ses supplications par des bourrades et des rires gras. J'avais six ans. C'était la première fois que je découvrais la nudité d'une femme. Et c'était avec stupéfaction que je voyais son sexe poilu offert aux regards de cette bande d'abrutis.

Nul doute que la découverte dans des conditions aussi hasardeuses des mystères du corps féminin aurait pu perturber gravement mon apprentissage de la sexualité ! Quelques heures plus tard, ces héros sans gloire de la libération de Paris revinrent s'en prendre à un pauvre type qui habitait mon immeuble. Il avait perdu un bras à la guerre de 14 et, à ce titre, avait hérité d'un petit emploi à la préfecture de police. J'ignore s'il avait commis des actes graves de collaboration et ses bourreaux n'en savaient sans doute pas beaucoup plus sur ses éventuels méfaits. Mais dans le doute, ils lui ont, sous nos yeux, défoncé le visage à coups de planche et à coups de crosse de mitraillette.

Ces larmes et ce sang inutiles m'ont profondément marqué et ont passablement nuancé pour moi la vision héroïque qu'on est supposé avoir de la libération de Paris.

Ça ne s'est pas vraiment arrangé lorsque, quelques jours plus tard, ma mère eut l'idée de m'emmener à Notre-Dame de Paris pour y voir de Gaulle célébrer solennellement la Libération.

La ville n'était pas encore complètement sécurisée. Il y avait ici et là des îlots de résistance où des soldats allemands et des miliciens français qui n'avaient pas réussi à s'enfuir à temps menaient des combats d'arrière-garde. Malgré l'opposition de mon père qui jugeait cette équipée stupidement dangereuse, ma mère insista pour m'emmener en vélo vers Notre-Dame.

Il y avait une foule considérable. La cathédrale était bondée. Au hasard des bousculades, nous nous retrouvâmes à quelques mètres

du général de Gaulle, venu apparemment sans protection particulière. Au moment où la foule entonnait le *Te Deum*, éclatèrent des tirs de grenade et des rafales de mitrailleuse. Dissimulés à l'intérieur d'une des tours, des miliciens tentaient une action désespérée pour abattre le Général.

Ce fut aussitôt une panique indescriptible. Au milieu des explosions et des bruits de mitraille, les gens s'efforçaient de gagner les portes de la cathédrale. Tandis qu'autour de lui tout le monde s'enfuyait ou se couchait par terre en hurlant, le Général, stoïque, continuait à chanter, comme indifférent à la fusillade. Dans la pagaille générale, je fus séparé de ma mère, jeté à terre, à moitié piétiné par les gens qui s'enfuyaient.

Terrifié, je réussis à sortir de l'église et retrouvai ma mère en larmes sur le parvis. Nous reprîmes le vélo pour regagner la porte de Châtillon.

C'est à la hauteur de l'Ecole des mines, près du jardin du Luxembourg, que nous fûmes bloqués par des FFI en armes, complètement affolés :

— Arrêtez-vous et couchez-vous ! C'est dangereux ! Ça tire de partout !

Effectivement, on entendait par moments des tirs d'armes automatiques. Retranchés derrière des camionnettes, des maquisards assiégeaient des soldats allemands retranchés dans les bâtiments de l'Ecole des mines. Nous nous couchâmes plus morts que vifs dans le caniveau, vaguement protégés par le vélo de ma mère.

Au bout de quelques minutes qui me semblèrent durer une éternité, arriva par le boulevard Saint-Michel un char de la 2^e DB. Sur les indications des maquisards, les soldats pointèrent leur canon vers une des fenêtres et tirèrent un obus. Un seul.

Aussitôt apparut à la fenêtre un drapeau blanc. Quelques instants plus tard, sortait du bâtiment un groupe de soldats allemands, les bras en l'air. Ils avaient l'air étrangement jeunes, semblaient terrorisés. Je me souviens avoir été choqué par la brutalité inutile avec laquelle les maquisards, fiers de leur victoire, frappaient ces hommes désarmés.

C'est à pédale forcée que ma mère rejoignit notre domicile. Fou d'inquiétude, mon père nous attendait dans la cour. Il accabla de reproches ma mère en larmes et ce fut, je crois, le détonateur d'un désaccord entre mes parents qui ne prit fin qu'à la mort de mon père, beaucoup plus tard.

J'étais moi-même en sanglots, abasourdi de peur et de malheur. Comme quoi la libération de Paris n'a pas laissé que des bons souvenirs à ceux qui l'ont vécue.

Ton frère ? Il est mort

J'avais une huitaine d'années lorsque s'est produit dans la famille un événement tragique. Un de ces événements qui vous marquent à jamais.

J'avais deux frères plus jeunes que moi. Jacques avait six ans, Claude quatre ans. Nous nous entendions bien et faisons même corps face à la sévérité de parents courageux, intègres mais singulièrement rigoureux.

L'été 1947, mon grand-père maternel était venu se faire soigner à Paris. Il avait eu l'œil sérieusement blessé en prenant le train. A l'époque, les chemins de fer étaient bien entendu traînés par des locomotives à vapeur. En se penchant par la fenêtre, il avait pris une escarbille dans l'œil. Il vivait à Bar-sur-Aube en Champagne et pour ne pas perdre la vue devait subir des soins intensifs à Paris.

Bien sûr, chaque fois qu'il venait dans la capitale, il habitait chez mes parents en dépit de l'exiguïté de l'appartement familial. Mon père avait des rapports un peu difficiles avec lui. Il supportait mal la suffisance hâbleuse de ce représentant de commerce en textiles. Et mon grand-père, sensiblement plus fantaisiste, n'appréciait guère la sévérité de mon père.

Pour soulager les douleurs intenses dues à son accident, mon grand-père prenait des médicaments. Des calmants, souvent d'un goût très sucré, qu'il laissait traîner sur la table familiale. Mon père lui en avait fait plusieurs fois le reproche estimant à juste titre qu'il était dangereux de laisser traîner ces produits à la portée des enfants.

Un jour, mon petit frère Claude s'est mis à somnoler en fin d'après-midi. Rien d'alarmant pour un petit garçon de quatre ans. Il n'avait pas faim et s'est carrément endormi à l'heure du dîner. Sans s'inquiéter particulièrement, ma mère l'a couché, toujours endormi. Plus tard, sans avoir repris conscience, il s'est mis à vomir.

Là, mes parents se sont affolés. Mon père a pris Claude dans ses bras et l'a emmené à pied jusqu'à l'hôpital le plus proche. Mon frère Jacques et moi n'étions pas très conscients de la situation. Ma mère nous a envoyés nous coucher. Nous nous sommes endormis.

Au matin, mon père est venu nous réveiller pour aller à l'école. Il a ouvert les volets. Je lui ai aussitôt demandé comment allait mon frère, s'il était revenu de l'hôpital. Mon père s'est retourné, le visage fermé.

— Ton frère ? Il est mort.

A mes demandes d'explications, mon père répondit simplement, le visage toujours aussi fermé :

— J'avais bien dit à ton grand-père de ne pas laisser traîner ses médicaments. Ton grand-père est un imbécile. Un imbécile criminel.

Rendu responsable de la mort de mon petit frère, le grand-père disparut de l'horizon familial. Je ne l'ai jamais revu.

Ma mère, enceinte de cinq mois au moment de cette tragédie n'a, je crois, jamais pardonné à mon père son apparente indifférence à ce moment-là. En fait, je pense qu'il souffrait terriblement lui aussi. Mais son extrême réserve l'empêchait de le montrer.

Mon jeune frère, Jacques, et moi étions abasourdis. Pour les enfants, la mort est une notion abstraite. Plus ou moins confusément, nous nous attendions à retrouver le petit Claude en rentrant de l'école.

Ce fut un été atroce. Rendu encore plus insupportable par le fossé qui s'était creusé entre mes parents. Un fossé qui ne devait jamais être comblé. Même par la naissance de ma sœur Annick.

A l'époque, dans la petite-bourgeoisie française, on ne divorçait pas. Mes parents ont donc passé ensemble le reste de leur vie. Ensemble, mais séparés par un mur de verre qui s'est dressé entre eux jusqu'à leur mort.

Mon père a été enterré, comme il le souhaitait, dans le petit cimetière de Saint-André-d'Apchon, berceau de la famille Boisset. Ma mère lui a survécu une dizaine d'années. Elle a refusé d'être inhumée avec son mari. Elle a choisi d'être enterrée au cimetière de la porte de Châtillon, seule avec mon petit frère Claude. Seule, comme elle avait toujours vécu.

Indiana Jones et Edwige Feuillère

Dans les années 1950, le lycée n'était pas une plaisanterie de garçon de bains. Il fallait vraiment travailler, surtout lorsqu'on était sous la férule d'un père professeur de lettres particulièrement attentif aux résultats scolaires.

Par chance, j'étais excellent élève. Je collectionnais les « Tableaux d'Honneur », les « Félicitations » et autres médailles en chocolat supposées distinguer le bon grain de l'ivraie scolaire.

Ma passion, dans ces années-là, c'était l'archéologie. Evidemment, c'était une vision un peu romantique de l'archéologie. Plus proche de Allan Quatermain, l'ancêtre d'Indiana Jones, incarné par Stewart Granger dans *Les Mines du roi Salomon* que d'un intellectuel binoclard reclus dans les grimoires d'un laboratoire poussiéreux de l'Ecole d'Athènes. J'imaginais volontiers l'archéologue comme un aventurier en chapeau de brousse lancé à la recherche de cités perdues dans les jungles amazoniennes ou les déserts d'Arabie.

C'était la vie dont je rêvais. J'étais loin de penser au cinéma. C'est plutôt le cinéma qui a pensé à moi.

Un après-midi de printemps à la sortie du lycée, un type m'a accosté. C'était Lucien Lippens, un des grands régisseurs du cinéma de cette époque. Il avait été envoyé par Claude Autant-Lara pour trouver des adolescents susceptibles d'incarner le jeune héros du *Blé en herbe*, le film qu'il préparait d'après le roman de Colette. Un livre aujourd'hui bien innocent mais qui sentait encore le soufre dans les années 50.

Il s'agissait de tourner un bout d'essai avec Edwige Feuillère pressentie pour jouer le rôle principal. On me conduisit donc aux studios de Boulogne, tout proches du lycée. J'étais, bien évidemment, mort de trac en me trouvant sur un plateau de cinéma face à une des plus grandes actrices du moment.

Malgré, ou peut-être à cause de ma timidité, l'essai se passa plutôt bien. Ma maladresse était probablement celle du personnage, et l'indulgence un peu amusée de la grande dame du cinéma français avait fait le reste.

Un nouvel essai, le jeudi suivant, sembla achever de convaincre Autant-Lara que je pouvais être Phil, ce nigaud charmant déniaisé par une dame d'âge mûr. Bien entendu, je n'avais pas touché mot à mes parents de ces premiers contacts cinématographiques. Je m'ouvris à Autant-Lara des difficultés qu'il risquait de rencontrer pour avoir l'indispensable accord de mon père.

Ne doutant de rien, il me proposa de me raccompagner chez moi en voiture. J'étais à la fois très fier et un peu inquiet de la tournure que risquaient de prendre les événements.

En effet, l'accueil que réserva mon père à Autant-Lara fut largement à la hauteur de mes appréhensions. Il refusa toute conversation et le mit proprement à la porte en menaçant d'appeler la police pour détournement de mineur. En prime, j'eus droit malgré mes quinze ans à une superbe paire de claques, l'une des premières et en tout cas la dernière que j'aie reçue. Du moins, le croyais-je.

Après l'affaire du baron de Münchhausen, le cinéma ne me réussissait décidément pas. Pourtant, l'aventure avait un côté positif. D'abord, l'ambiance d'un plateau de cinéma, même pour une séance d'essais, m'avait fasciné. Ensuite, j'avais découvert que, loin d'être une inaccessible planète, l'univers du film était beaucoup plus ouvert qu'il n'y paraissait. La preuve, on était venu me chercher aux portes du lycée pour m'entrouvrir celles d'un plateau de cinéma.

Le Rivage des Syrtes

Tout semblait alors programmé pour que je suive les traces de mon père. J'étais un élève brillant, particulièrement dans les matières littéraires, et j'étais particulièrement doué pour la course à pied. Pratiquement sans m'entraîner, je suis devenu champion de France du 250 mètres cadets puis du 300 mètres.

J'ai même battu le record de France du 300 mètres. Comme c'était une distance qui n'était courue que dans l'hexagone, la Fédération française d'athlétisme décida quelques mois plus tard de supprimer le 300 mètres des compétitions officielles. Par défaut, j'ai donc gardé ce record pendant des années. Jusqu'au jour où un athlète, sûrement beaucoup plus doué que moi, a découvert dans un magazine sportif l'existence de ce record oublié. Il a obtenu que la distance soit à nouveau courue dans un meeting officiel et a pulvérisé mon record.

Au lycée Claude-Bernard, j'avais eu pendant deux ans un professeur d'histoire au demeurant assez quelconque du nom de Poirier. Nous ignorions totalement qu'il écrivait sous le nom de Julien Gracq des romans comme *Au château d'Argol* ou *Un beau ténébreux* qui bénéficiaient dans les milieux littéraires d'un prestige considérable. Jusqu'au jour où *Le Rivage des Syrtes* obtint le prix Goncourt. Une nuée de journalistes s'abattit comme un vol de sauterelles sur le lycée à la recherche de ce Julien Gracq dont nous étions à cent lieues de penser que nous le côtoyions plusieurs fois par semaine en tant que M. Poirier.

En fait, son métier de prof était purement alimentaire et l'ennuyait profondément. Il ne nous avait pas échappé que, pendant les compositions, M. Poirier ne lisait pas *Le Figaro* ou *Le Monde*, comme les autres professeurs, mais qu'il dévorait *L'Equipe*. Nous en avions même été passablement surpris. Bien des années plus tard, je flânaï un après-midi dans la librairie de José Corti, près des jardins du Luxembourg. Survint M. Poirier, *alias* Julien Gracq, dont Corti était l'éditeur et l'ami. Il me reconnut et se précipita vers moi avec des reproches mêlés d'une certaine admiration, s'étonnant que je ne me sois pas fait connaître de lui lorsque j'étais son élève.

J'étais un peu surpris, vaguement flatté, pensant qu'il faisait allusion à mon film *L'Attentat* qui venait de sortir et qui avait un certain retentissement en raison de ses connexions avec l'affaire Ben Barka. Pas du tout. Ce qui l'impressionnait, c'était ma brève mais

relativement brillante carrière de champion d'athlétisme.

Pour le reste, informé par José Corti de mes exploits cinématographiques, il ne semblait pas y attacher un quelconque intérêt. Par contre, il connaissait parfaitement mes performances et me détaillait avec admiration mes 22 secondes 2/10 sur 200 mètres ou mes 34 secondes 4/10 sur 300 mètres.

Une illustration exemplaire de la théorie de la relativité. Cette théorie qu'expliquait avec une logique imparable son inventeur, l'excellent Albert Einstein : « Une minute sur les genoux de Marilyn Monroe vous paraîtra toujours plus courte qu'une minute assis sur un poêle chauffé au rouge. »

Les chiens écrasés

Un événement, disait Bergson, devient un souvenir dès l'instant où il a lieu. Un souvenir parfois cuisant pour un événement mineur. En l'occurrence, le souvenir d'une injustice qui m'a hanté toute ma vie. Au point de faire de la lutte contre l'injustice un des axes majeurs de mes films.

Une semaine avant le bac, un chahut énorme se déclencha dans ma classe. C'était le dernier jour de cours. Les élèves étaient particulièrement excités à la veille de la semaine dite de révision qui précédait l'examen. Sans raison particulière, probablement à la suite d'un lapsus ou d'une parole malheureuse du prof, une explosion de colère digne du *Zéro de conduite* de Jean Vigo embrasa la classe pendant le cours de maths. Tout le monde renversait les chaises, poussait des cris d'animaux, jetait des papiers en tous sens sous le regard navré d'un professeur incapable de rétablir un semblant d'autorité.

J'étais particulièrement nul en maths, mais j'avais plutôt de la sympathie, en tout cas de la pitié pour ce pauvre type aux yeux d'épagneul totalement dépassé par les événements. Je m'étais donc abstenu de participer à cette curée un peu trop facile et cruelle.

Attiré par le bruit, le surveillant général fit irruption dans la classe et désigna arbitrairement trois ou quatre élèves connus pour être parmi les plus dissipés, en les menaçant d'une exclusion.

Le lendemain, j'étais en train de réviser à la maison. On sonne à la porte. C'était un des exclus, venu m'annoncer que la classe avait décidé de se dénoncer collectivement pour amener l'administration à renoncer à la sanction qui les frappait. Il me suppliait donc de me joindre au mouvement.

Je l'ai cru sur parole. J'ai pris l'autobus et suis allé me dénoncer au surveillant général. Malheureusement, nous n'étions que deux à avoir eu cette réaction de solidarité. Les autres avaient promis et, bien entendu, n'étaient jamais allés se dénoncer.

Chose curieuse, l'autre bon Samaritain était mon meilleur ami dans la classe. Il s'appelait Jean-Marc Lebovits et fit par la suite une carrière des plus estimables sous le nom de Jean-Marc Leuwen, comme réalisateur de documentaires de création à la télévision.

La veille du bac, mon père reçut une lettre l'informant de mon exclusion du lycée pour huit jours en raison de ma participation active au chahut. Je fus gratifié encore une fois d'une solide paire de claques et en conçus un profond sentiment d'injustice. Beaucoup

plus d'ailleurs à cause de la trahison de mes condisciples qu'à cause de la sanction qui était purement virtuelle puisque les cours étaient terminés. Jean-Marc Lebovits-Leuwen vécut avec plus d'amertume encore que moi cette trahison puisque le lendemain, au lieu d'aller passer son bac, il faisait une tentative de suicide.

Evidemment, je n'avais pas dormi de la nuit, et c'est dans un état de rage intense que je suis allé passer les épreuves du bac.

Le sujet de français portait sur la Pléiade. Au lieu de m'extasier sur les mérites respectifs de Ronsard ou du Bellay, probablement hanté par ce qui venait de m'arriver, j'ai rédigé en trois heures une sorte de petit polar d'une vingtaine de pages dans le contexte de la Pléiade. Un crime avait été commis et, bien qu'innocent, du Bellay était reconnu coupable et puni en conséquence. L'examineur qui corrigeait ma copie n'a sans doute pas apprécié à sa juste valeur cet effort d'imagination et m'a sanctionné d'un 6, note éliminatoire. J'ai donc été collé à la cession de juillet à cause du français qui était pourtant ma matière la plus forte. Depuis la sixième, j'avais toujours été premier et j'avais même été présenté au concours général.

J'ai passé un été de cauchemar. Bien entendu, j'avais été privé de vacances à la suite de cet échec. J'ai donc ruminé pendant deux mois un profond sentiment d'injustice et une aspiration confuse à la révolte. Des états d'âme qui ne m'ont guère quitté depuis ce malheureux été pourtant couronné par une mention Très bien à la session de septembre du bac.

A la rentrée d'octobre, j'ai intégré une classe d'hypokhâgne au lycée Louis-Le-Grand. Ça se passait plutôt bien, d'autant mieux que le régisseur de Claude Autant-Lara avait retrouvé ma trace et me proposait de tourner un petit rôle dans *Les Tricheurs* de Marcel Carné. Le bonheur absolu malgré le caractère un peu rugueux du petit homme à la casquette surnommé par Henri Jeanson, le « Carné de poche ».

Les choses se sont gâtées lorsqu'un soir le tournage d'une scène de surprise-partie s'est prolongé tard dans la nuit. A l'époque, il n'était guère question des 35 heures. Je suis donc rentré chez moi vers 3 heures du matin. Mon père a très mal pris ce retour tardif. La situation s'est si gravement envenimée que sur un coup de tête, j'ai quitté le domicile familial. Cette fois, c'était la paire de claques de trop.

Pendant quelques jours, un khâgneux d'origine malgache qui avait un studio au Quartier latin m'a hébergé. Financièrement, je pouvais tenir quelque temps grâce à l'argent gagné sur *Les Tricheurs*, mais il me fallait trouver rapidement une solution de survie.

La situation me paraissait simple. J'allais travailler comme journaliste. Ne doutant de rien, du haut de mes dix-sept ans, j'avais décidé d'aller proposer mes services aux principaux quotidiens parisiens. Et c'est alors que s'est produit un véritable miracle.

Ayant tenté ma chance au *Figaro*, à *France-Soir*, à *L'Aurore*, je n'avais pas dépassé les cages de verre des huissiers. Pas découragé pour autant, je me présentai à l'entrée d'un grand journal populaire de l'époque, *Paris Jour*. Quand je suis arrivé dans le hall d'entrée, il n'y avait personne. C'était l'heure du déjeuner et les huissiers avaient dû prendre leur pause. J'ai escaladé l'escalier qui menait à la rédaction, une grande salle vitrée un peu comme dans les films américains.

L'endroit était désert. Tout le monde était parti déjeuner. Assis derrière son bureau, un type mâchonnait un sandwich tout en tapant à la machine un article. Il a pris le temps d'écouter mon histoire, mon envie de travailler comme journaliste tout en poursuivant mes études en khâgne à Louis-le-Grand. Un peu ébahi, il m'a demandé si j'étais libre la nuit. J'étais libre comme l'air. Il m'a alors proposé de faire la tournée des commissariats pour la rubrique faits divers. Ce qu'on appelait à l'époque les « chiens écrasés ». Un quart d'heure après, ayant triché sur mon âge et m'étant pour la circonstance vieilli de trois ans, j'étais engagé comme pigiste, à l'essai.

Le soir même, accrédité par *Paris Jour*, je me présentai au commissariat le plus proche. C'était passionnant. J'avais l'impression de me retrouver dans un film américain avec Humphrey Bogart.

Plutôt sympas, les flics me racontaient les petits faits divers du jour. Sur l'histoire passionnante d'une concierge qui avait assommé à coups de poêle à frire la locataire du deuxième étage, je me sentais capable d'écrire un Simenon.

Bien entendu, au journal, ils coupaient ensuite la moitié de mes articles. Mais comme j'étais taillable et corvéable à merci, ils étaient plutôt contents de mes services. Quant à moi, j'étais ravi. J'ai pu rapidement louer un studio et même au bout de quelques mois acheter une 2 CV d'occasion. Un luxe remarquable pour un étudiant dans ces années-là.

Evidemment, entre la khâgne et mes activités journalistiques, je ne dormais pas beaucoup. Mais quelle importance ? En peu de temps, j'étais devenu le roi du monde.

De fait, les « chiens écrasés » furent pour moi une école fantastique. Derrière ces tragédies dérisoires de gens sans importance, il y avait le reflet d'une réalité sociale jusqu'alors

inconnue de moi. Je n'ai jamais oublié ce petit peuple de la nuit dont le destin minuscule peut basculer en quelques minutes à l'occasion d'une bagarre ou d'une colère trop longtemps contenue. On en retrouve le souvenir incandescent dans beaucoup de mes films.

Un détour par la critique

1957-1958, des années pas très érotiques mais extrêmement fondatrices. Jacques Chancel, qui dirigeait les pages spectacles de *Paris Jour* bien avant de faire carrière à la radio et à la télévision, avait remarqué ma passion pour le cinéma. Il me proposa de faire des interviews d'acteurs. J'héritais donc de tous les « marronniers » dont les chroniqueurs maison étaient un peu fatigués. On me confiait par exemple le soin d'aller m'enquérir auprès de Mylène Demongeot ou Dany Carrel de leur couleur préférée de soutien-gorge.

Parallèlement, je poursuivais bravement mes humanités en khâgne. Par l'intermédiaire du Ciné-Club universitaire dont j'étais devenu un fervent adhérent, je rencontrais des rédacteurs de *Cinéma 57*, revue mensuelle des ciné-clubs, et le critique Georges Sadoul des *Lettres françaises*, l'hebdomadaire culturel communiste. Ils me proposèrent d'y publier des critiques, ce que j'acceptai évidemment avec enthousiasme. J'avais donc deux casquettes. Sous mon nom, j'écrivais des articles sérieux dans des journaux considérés comme respectables et, sous le pseudonyme de Henri Gausset, je continuais de célébrer d'un côté les « chiens écrasés » et de l'autre les starlettes fétiches du moment.

Il y a certains articles dont je suis encore aujourd'hui assez fier, comme ceux consacrés à *La Nuit du chasseur*, de Charles Laughton, ou au *Gaucher*, d'Arthur Penn, deux films à peu près unanimement reconnus aujourd'hui comme des chefs-d'œuvre mais singulièrement boudés à leur sortie par la critique traditionnelle.

Il y a aussi des « papiers » dont je suis beaucoup moins fier comme certains éreintements pour le moins excessifs de Michel Audiard, Denys de La Patellière ou Jean Delannoy, bêtes noires de l'intelligentsia cinématographique des années 1950-1960.

A la fin de cette année de khâgne, en toute logique j'aurais dû passer le concours d'entrée à Normale sup. Selon toute vraisemblance j'aurais d'ailleurs été collé. Sur un coup de tête, au lieu de Normale sup, j'ai décidé de passer le concours d'entrée à l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques). Coup de chance, j'ai été reçu premier.

Sur ma lancée, j'ai alors fondé avec Jean Curtelin une revue cinématographique qui se voulait assez iconoclaste, *Présence du cinéma*. Jean Curtelin était un jeune écrivain brillant, très spirituel

et très charmant mais assez peu scrupuleux. Dans la revue, nous nous intéressions à des genres de cinéma qui n'étaient pas encore à la mode, comme le western, le péplum ou le film d'horreur.

La revue marchait bien jusqu'au jour où Curtelin est parti avec la caisse. J'ai été obligé d'éponger les dettes et le trésor de guerre, au demeurant modeste, que je m'étais constitué avec *Paris Jour* y est intégralement passé ! Ce qui a permis à Curtelin, réapparu entre-temps, de revendre à son profit la revue aux mac-mahoniens, un groupe de cinéphiles radicaux qui se réunissaient au cinéma Mac-Mahon pour y célébrer le culte des quatre borgnes de Hollywood : John Ford, Raoul Walsh, Fritz Lang et André De Toth. Un culte au demeurant parfaitement légitime car ils étaient tous les quatre d'immenses cinéastes.

C'était une période d'une intense passion cinéphile. Un week-end par mois, nous nous entassions à cinq dans ma 2 CV et nous filions à Bruxelles pour y investir la cinémathèque. Pendant une trentaine d'heures, pratiquement sans manger ni même dormir, nous nous faisions projeter des westerns ou des thrillers de Budd Boetticher, Delmer Daves, Don Siegel ou Phil Karlson, entre autres petits maîtres de la série B américaine. Parmi les fous furieux habitués de ces week-ends sauvages, il y avait Bertrand Tavernier qui allait devenir attaché de presse puis le grand metteur en scène que l'on sait, Pierre Rissient, futur découvreur de talents pour le festival de Cannes ou encore Patrick Brion qui rêvait déjà d'animer un jour un ciné-club à la télévision.

Inutile de dire que j'en ai plus appris à la Cinémathèque de Bruxelles qu'en quelques mois de présence assidue à l'IDHEC.

Des skis dans la baignoire

C'est Marcel L'Herbier, metteur en scène d'avant-garde à la fin du cinéma muet, rendu célèbre par des films comme *L'Inhumaine* en 1924, *Feu Mathias Pascal* en 1925 ou encore *La Comédie du bonheur* en 1940 qui présidait aux destinées de l'IDHEC depuis la création de l'école à la fin de la guerre. L'Herbier était un esthète d'une grande culture et d'une exquise courtoisie. Et la discipline, de toute évidence, n'était pas sa préoccupation essentielle.

A la fin des années 1950, l'IDHEC était installé près de la porte des Ternes, dans des baraquements préfabriqués dont le côté provisoire avait pris au fil du temps un caractère définitif. Dans une pagaille qui préfigurait un peu Mai 68, les étudiants avaient pris l'habitude de faire un peu ce qu'ils voulaient. Un beau jour, le ministère de l'Education nationale décida de rétablir l'ordre à l'école. Dans cette perspective, des fonctionnaires peu avisés avaient eu l'idée saugrenue de nommer un nouveau président, M. Rémy Tessonneau, qu'ils étaient allés chercher parmi les cadres de l'administration pénitentiaire.

Pour éradiquer la contestation permanente des étudiants, Tessonneau avait mis en place une discipline de fer, sans doute inspirée de celle qu'il avait appliquée avec succès à la centrale de Clairvaux. Il ne connaissait probablement pas George Orwell, mais le règlement draconien qu'il avait institué était plus proche de 1984 que du *Zéro de conduite* de Jean Vigo.

Pour mettre fin aux allées et venues des élèves pendant les cours, Tessonneau avait imaginé de rétablir des sonneries marquant le début et la fin de chaque enseignement. Dès que la sonnerie avait retenti, un surveillant passait pour fermer à clef les portes des salles. Inutile de préciser que le courant passait assez mal entre les étudiants et le tatillon M. Tessonneau.

D'autant plus mal qu'un certain érotisme commençait à se manifester sur les écrans et que les élèves de l'IDHEC, en majorité des garçons, étaient loin d'y être insensibles. Les seins de Françoise Arnoul dans *L'Epave* de Willy Rozier ou ceux de Dany Carrel dans les nanars de Jean Gourguet les faisaient fantasmer comme tous les adolescents boutonneux de France et de Navarre.

Au cours de l'année scolaire, chaque étudiant de l'IDHEC devait réaliser un ou deux petits films d'exercice. Il s'agissait de retourner des scènes de films récents, si possible en y apportant un regard personnel. Bien entendu, chacun essayait d'érotiser à sa manière

les pensums qu'il était chargé d'exécuter. Certains essayaient de convaincre leur copine du moment de se déshabiller devant la caméra. D'autres, plus fortunés, payaient des stripteaseuses pour se dénuder, même s'il s'agissait d'un improbable remake du *Dialogue des carmélites*.

Soucieux, selon ses propres termes, de ne pas voir l'IDHEC se transformer en lupanar, Tessonneau décida d'interdire formellement toute nudité dans les films d'exercice. Aussitôt, les étudiants contre-attaquèrent en truffant leurs chefs-d'œuvre en péril de dialogues à connotations érotiques et en introduisant des symboles sexuels dans les scènes les plus banales. La plupart du temps, il faut bien le dire, en dépit du bon sens.

Le professeur de mise en scène, un nommé Pierre Malfille, qui n'avait jamais produit grand-chose d'autre qu'une impression déplorable avait donc été chargé par Tessonneau de traquer les symboles sexuels dans les films d'étudiants. Vaste programme, comme l'avait finalement analysé le général de Gaulle en parlant de la chasse à la connerie.

L'exercice qui m'avait été dévolu consistait à retourner une scène, au demeurant assez banale, du film *Le Dos au mur*, d'Edouard Molinaro. L'action était située dans une salle de bains et le décor bidouillé pour la circonstance des plus minimalistes : un lavabo et une baignoire vétuste coincée entre les murs d'une pièce désaffectée. Nous étions à la veille des vacances de Noël et la copine venue pour jouer le clone de Jeanne Moreau, héroïne du film de Molinaro, devait partir pour les sports d'hiver aussitôt les prises de vue achevées. Fixées sur le toit de sa voiture, il y avait deux paires de skis.

L'idée m'est venue de lui emprunter ses skis et de les disposer dans la baignoire pour en faire une sorte de bouquet du plus heureux effet. Malfille s'est alors interrogé gravement sur la présence de ces skis dans la baignoire. Par pure provocation, je finis par lui répondre qu'il ne pouvait ignorer le symbole sexuel qu'illustraient ces malheureuses paires de skis.

Pour ne pas avoir l'air d'un naïf qui aurait méconnu ce symbole sexuel pourtant universellement célébré, Malfille s'est immédiatement mis en colère.

— Des skis dans la baignoire ! Alors là, Boisset, vous passez les bornes. Je préviens tout de suite Tessonneau.

Dans la minute, le tournage était interrompu et je me voyais convoqué dans le bureau de M. Tessonneau. Apparemment, le patron de l'IDHEC était lui aussi un adepte des surprenantes facéties sexuelles suggérées par la présence de skis dans une baignoire.

— Des skis dans la baignoire ! Cette fois, vous allez trop loin ! Je

vous avais suffisamment prévenu. Je suis obligé de vous exclure pour huit jours.

Un surveillant me ramène jusqu'à la classe et referme la porte à clef derrière moi. Derrière son bureau, Malfille triomphe.

— Vous l'avez cherché ! Vous êtes bien avancé maintenant que vous êtes mis à la porte !

J'ai ramassé mes affaires et je me suis dirigé vers la fenêtre puisque la porte était fermée à clef. Sous les yeux stupéfaits des autres élèves, j'ai ouvert la fenêtre, puis me suis crânement retourné vers Malfille.

— Regardez-moi bien. C'est la dernière fois que vous me voyez. J'ai assez perdu mon temps.

Et j'ai sauté par la fenêtre, quittant définitivement l'IDHEC dans ces conditions un peu surprenantes.

Bien que je n'aie jamais terminé ma scolarité et encore moins passé l'examen de fin d'études, des années plus tard l'IDHEC m'a envoyé mon diplôme et régulièrement fait figurer dans les annuaires d'anciens élèves. Sans doute parce que j'étais l'une des seules victimes de MM. Malfille et Tessonneau à avoir réalisé des films dont on ait entendu parler dans les chaumières cinématographiques.

L'équipée japonaise

Par l'intermédiaire de *Paris Jour*, j'étais entré en relations avec Yves Ciampi, un cinéaste très en vogue à l'époque et un peu injustement oublié aujourd'hui. Dans sa jeunesse, Ciampi avait été médecin. Sur un coup de tête, il avait rejoint en 1942 le général Leclerc à Koufra et avait suivi la 2^e DB pendant toute la campagne d'Afrique jusqu'à la libération de Paris. Avec sa caméra 8 mm, il avait filmé l'épopée des Forces françaises libres et avait tiré de ces images gonflées en 35 mm un documentaire remarquable, *Les Compagnons de la gloire*. La passion du cinéma ne l'avait plus quitté et il avait tourné quelques films à succès sur la médecine comme *Un grand patron*, avec Pierre Fresnay, ou *L'Esclave*, le premier film français sur la drogue, avec Daniel Gélin. En 1955, il avait remporté un triomphe avec *Les Héros sont fatigués*, un film étonnant sur la déchéance des anciens héros de guerre, superbement joué par Yves Montand, Jean Servais, Maria Felix et, surtout, Curd Jürgens, la révélation du film.

Une histoire assez étonnante. Jürgens avait été un jeune premier en vogue à l'apogée du cinéma nazi dans les années 1940. Poursuivi par les tribunaux de dénazification à la fin de la guerre, il lui avait été interdit d'apparaître au cinéma. Il subsistait donc en jouant dans d'obscurs théâtres allemands de province. Avec un flair remarquable, Ciampi lui avait donné une seconde chance et Curd Jürgens avait littéralement explosé dans *Les Héros sont fatigués*. Après ce film et après *Le Général du diable*, film politique à succès de Helmut Käutner dans lequel il était fabuleux, Jürgens est devenu une vedette incontournable des block-busters internationaux.

Après ce succès, Ciampi avait enchaîné sur *Typhon sur Nagasaki*, sans doute l'ancêtre des films catastrophe et encore un très gros succès avec Jean Marais et Danielle Darrieux. Au cours du tournage, Ciampi était tombé amoureux du Japon et surtout de sa vedette japonaise, la très ravissante Kishi Keiko.

Au moment de notre rencontre, il rêvait de tourner à nouveau au Japon et ambitionnait de raconter le destin tragique de Richard Sorge, l'homme qui avait tenté en vain de prévenir les Américains de l'imminente attaque japonaise sur Pearl Harbour. Sorge était un espion allemand qui occupait le poste d'attaché militaire à l'ambassade nazie de Tokyo et qui, en fait, travaillait pour les Soviétiques. Malgré les réticences communistes, il avait averti les Américains des menaces qui pesaient sur Pearl Harbour. Non

seulement les services de l'OSS, préfiguration de la CIA, ne l'avaient pas cru, mais, craignant un piège tendu par les Allemands ou les Soviétiques, ils s'étaient arrangés pour faire connaître la trahison aux Japonais. Sorge fut arrêté et pendu dans la cour de l'ambassade d'Allemagne au Japon. Une histoire passionnante.

Lorsque j'informais Ciampi de mon départ un peu précipité de l'IDHEC, il me proposa aussitôt, puisque j'étais libre, de travailler pour lui à la documentation qu'il cherchait à réunir sur Richard Sorge. Un coup de chance qui relevait presque du miracle.

Un mois plus tard, Ciampi m'envoyait à Tokyo pour faire des recherches sur Sorge et des repérages sur les lieux exacts où s'était déroulée son histoire. J'avais dix-neuf ans et j'avais l'impression d'être le maître du monde.

En 1958, il n'y avait pas grand-monde en France qui ait eu l'occasion d'aller au Japon. D'abord, il fallait compter trente-sept heures de vol. A l'époque, évidemment, les jets n'existaient pas. Les Super Constellation, les avions à hélice les plus rapides devaient faire cinq ou six escales pour rallier Tokyo. On changeait deux fois d'équipage et, à l'arrivée, on se trouvait dans un état presque comateux.

Sur les traces de Richard Sorge, pendant trois semaines j'ai sillonné le Japon en tous sens, accumulant assez de photos, de documents et de témoignages pour écrire plusieurs volumes. Quand je suis rentré à Paris avec trois malles de documentation, j'étais à peu près incollable sur la vie à l'ambassade nazie de Tokyo dans les années 1940 comme sur les moindres boutons de guêtres de l'armée japonaise.

Effaré par la masse d'informations que j'avais rapportées, Ciampi m'a immédiatement proposé de travailler avec lui et Jean-Charles Tacchella au scénario. Quelques mois plus tard, il m'offrait d'être son assistant pendant le tournage. Cette confiance que m'accordait Ciampi alors que je n'avais jamais été assistant, c'était une chance extraordinaire. Tout d'un coup, j'avais l'impression, sans doute un peu exagérée, que ma vie avait un sens.

Le tournage fut, bien sûr, une extraordinaire expérience. Le film était coproduit par la Shoshiku, une des plus puissantes usines à rêves du cinéma japonais, dont Keiko, l'épouse de Ciampi, était une des vedettes emblématiques. Dans cette euphorie, comme tous les Occidentaux débarquant au Japon, je suis tombé en état d'extase mystique devant une Japonaise. C'était une très jeune actrice qui avait connu la célébrité en tournant dans les derniers films de Mizoguchi, ce qui ajoutait encore à ma fascination pour elle.

Ç'avait pourtant commencé par la plus grande gaufre que j'aie

jamais ramassée. Plutôt timide de nature, je crois n'avoir jamais de ma vie abordé une femme que je ne connaissais pas. Sauf cette fois-là.

Ça se passait à Kyoto pendant le tournage de scènes militaires. Nous étions logés dans un des meilleurs hôtels de la ville, à proximité du légendaire parc de Nara. Nous tournions à 9 heures et une voiture était censée venir me chercher vers 6 h 30 pour la mise en place des soldats.

Je descends donc vers 6 h 25 dans le hall désert de l'hôtel. J'avise alors une fille ravissante qui paraissait rêvasser mélancoliquement sur un canapé. Avec l'audace des timides, je lui sors dans mon mauvais anglais une banalité confondante. Elle me regarde avec un air de profonde compassion.

— S'il vous plaît, laissez-moi tranquille. J'attends une voiture pour aller travailler. Et je suis très fatiguée.

Rouge comme une pivoine, je m'excuse assez sottement sous les regards narquois des employés de la réception.

Quelques jours plus tard, Keiko, la femme de Ciampi, organisait un grand dîner dans un restaurant traditionnel de Kyoto pour présenter l'équipe du film français à celle d'un film japonais qui se tournait en ville. Avec son sourire acidulé, Keiko m'avait dit :

— Je te présenterai mon amie Ayako. Je crois qu'elle te plaira beaucoup.

Lorsque l'amie de Keiko arriva au dîner, accompagnée comme toute vedette japonaise qui se respecte de son staff au grand complet, je me sentis défaillir en reconnaissant la jeune femme devant laquelle je m'étais ridiculisé peu auparavant.

Keiko nous présenta cérémonieusement, faisant mon éloge dans les termes les plus flatteurs. A sa grande surprise, son amie me jeta un regard glacial en laissant tomber :

— J'ai déjà rencontré ce monsieur. Et ce n'était pas une rencontre agréable.

Keiko a mis un moment à comprendre ce qui avait bien pu se passer entre nous. Heureusement, mes relations avec Ayako ont pris rapidement un tour beaucoup plus agréable. J'étais très amoureux et, lorsque le tournage s'est achevé, lorsqu'il a fallu rentrer en France, ce fut vraiment, en tout cas pour moi, une séparation déchirante.

Cette histoire aurait-elle pu aller beaucoup plus loin ? Pas sûr. Un océan d'incompréhension se serait sans doute vite creusé entre un jeune Français fauché et un peu nigaud et une star japonaise dont les subtilités, parfois perverses, lui échappaient totalement.

C'est le cœur gros mais chargé de souvenirs inoubliables, tant sur le plan affectif que sur le plan cinématographique, que je suis rentré

à Paris. A mes yeux *Qui êtes-vous Monsieur Sorge ?* reste un film extrêmement original qu'il serait salulaire de redécouvrir aujourd'hui. On y verrait assurément les prémices de ce grand cinéma d'investigation italien des années 1970 qui a donné des œuvres aussi importantes que *Salvatore Giuliano* ou *Main basse sur la ville*.

Le point de vue de Fabrice

A mon retour en France, une très mauvaise surprise m'attendait. Empêtrée dans le borbier des opérations de maintien de l'ordre en Algérie, la République semblait avoir un besoin urgent de ma présence sous les drapeaux pour rétablir la situation. Comme je n'avais pas, et pour cause, répondu aux précédentes convocations, j'étais sur le point d'être déclaré insoumis.

Grâce à l'intervention de Ciampi, auréolé de son prestigieux passé à la 2^e DB, j'échappai pour cette fois aux commandos disciplinaires et fus versé dans un régiment du Matériel, l'arme dont dépendait le SCA, le Service cinéma des armées. Après une période de formation, ou plutôt de déformation à Giens puis à Montargis, je débarquai au fort d'Ivry, berceau doré du SCA.

Je fus rapidement envoyé à Alger où régnait en 1961 une frénétique pagaille. Entre les opérations sur le terrain et l'insécurité d'une ville, plus inquiète à cette époque des actions de l'OAS que de celles du FLN, s'était installée au SCA une douce anarchie.

Oublié dans un bureau, nourri, logé, je trompais l'ennui avec de saines lectures patriotiques comme *A l'Ouest rien de nouveau* de Erich Maria Remarque, *Les Nus et les Morts*, de Norman Mailer, et surtout *Allons z'enfants*, le chef-d'œuvre d'Yves Gibeau. Un livre de chevet dont je ne me séparais jamais.

Placardisés dans les locaux du SCA, nous ne risquions pas grand-chose. Nous montions des gardes inutiles devant des bâtiments tout aussi inutiles. En fait, nous en apprenions plus sur la situation militaire et politique par la lecture des journaux que par nos observations personnelles. Quant aux récits de camarades qui revenaient de missions sur le terrain, ils étaient souvent peu cohérents et fréquemment très exagérés. C'était vraiment le point de vue de Fabrice Del Dongo dans *La Chartreuse de Parme*.

Jusqu'au jour où un officier du service nous proposa, en nous faisant miroiter la promesse d'une permission spéciale, d'aller filmer le mariage de la fille d'un officier supérieur de l'état-major. Il s'agissait, pour l'essentiel, d'immortaliser la réception qu'il donnait dans les jardins d'une somptueuse villa sur les hauteurs d'El Biar, la banlieue chic d'Alger.

Avec un cameraman et un ingénieur du son, munis d'une caméra équipée d'un zoom, nous commençâmes à filmer le gratin de la bourgeoisie pied-noir. Je multipliais les plans audacieux à travers

l'eau des fontaines qui rafraîchissaient les jardins. Lorsque les invités se mirent à danser, j'avais un peu l'impression d'être Luchino Visconti pendant le tournage du bal de *Senso*.

Emporté par ma frénésie esthétique, j'eus l'idée d'escalader la colline voisine pour filmer des plans d'ensemble des danseurs à travers les arbres illuminés par des projecteurs multicolores. Nous venions à peine d'installer le zoom de la caméra que plusieurs types surgirent des buissons et se mirent à nous tabasser à coups de crosse. C'étaient des parachutistes chargés de la protection de la résidence. Ils avaient confondu le long objectif du zoom avec un bazooka et pensaient que nous préparions un attentat pour le compte de l'OAS. Nous eûmes les plus grandes difficultés à expliquer notre présence. Nous n'avions pas d'ordre de mission. C'était un service que rendait le SCA au général qui, pour éviter les ennuis, a fait comme s'il ne nous connaissait pas. Nous avons été ramenés à la caserne *manu militari*. Les coups de crosse des paras nous avaient un peu cabossés, mais ils avaient surtout mis hors d'usage la caméra.

Furieux et tout de même un peu gêné, l'officier qui nous avait envoyés au casse-pipe se débarrassa de nous avec un certain cynisme. Nous fûmes expédiés pour filmer un centre de paysans ralliés près de Biskra, sur les contreforts des Aurès, à sept cents kilomètres d'Alger.

Contrairement aux idées reçues, il faisait là-bas un froid terrible et nous n'étions pas vraiment équipés pour affronter les températures sibériennes de la montagne algérienne. Les commandos de chasse qui nous accueillaient ne se montraient pas très câlins. Ils nous considéraient à juste titre comme des planqués et nous le faisaient payer au prix fort en nous faisant dormir dans une casemate glaciale située un peu à l'écart de la caserne.

A quelque distance, il y avait un grand bâtiment qui semblait désert mais dont l'accès était interdit. C'est là que se trouvaient cantonnés les hommes des DOP, les fameux Détachements opérationnels de protection, chargés d'interroger les paysans suspectés d'être des fellaghas.

Le soir, au retour des opérations de ratissage, on voyait les paras faire descendre les prisonniers, les mains et les pieds entravés, et les pousser brutalement à l'intérieur du bâtiment mystérieux. Plus tard dans la nuit, on entendait des plaintes et des cris de douleur. On racontait que les prisonniers étaient passés à la « gégène » par les hommes du DOP, c'est-à-dire torturés à l'électricité pour les faire parler.

Au bout de quelques nuits, nous avons tous attrapé une crève des

plus sévères. On nous réexpédia donc à Alger, entassés à l'arrière d'un camion de ravitaillement et frissonnants de fièvre.

Mon angine avait rapidement dégénéré en pyélonéphrite, et c'est dans un état subclaquant que je fus rapatrié en métropole. On s'empessa alors de m'oublier dans les couloirs de l'hôpital militaire Desgenettes à Lyon.

Après plusieurs mois d'une hospitalisation inutile, mon état s'aggravant de jour en jour, les médecins militaires eurent peur que l'armée ne soit obligée de me verser une pension et décidèrent de me réformer à titre provisoire. A charge pour moi de me faire soigner dans le civil par des praticiens plus compétents.

Ainsi s'achevait une carrière militaire pas particulièrement brillante. Je n'avais pas vu grand-chose de la guerre d'Algérie. Mais j'en avais suffisamment vu et entendu pour être convaincu de la nécessité d'accorder leur indépendance aux Algériens.

L'armée a au moins cette vertu. Réussir à force de bêtise et de brimades inutiles à faire en quelques mois d'un garçon sans convictions particulières un antimilitaire irréductible.

Les Blancs ne savent pas danser

Rendu à la vie civile dans un triste état, tant physique que moral, je me tournai à nouveau vers Yves Ciampi, décidément mon ange gardien. Il préparait *Liberté 1*, un film prémonitoire sur les difficultés que rencontrait pour accéder à la modernité le tout jeune Etat du Sénégal auquel de Gaulle venait d'accorder l'indépendance.

Dès que je serais rétabli, Ciampi m'enverrait à Dakar pour initier la préparation du film.

Galvanisé par cette perspective et pris en main par des médecins compétents, j'étais remis sur pied en quelques semaines. Ma pyélonéphrite n'était plus qu'un mauvais souvenir et je m'envolais, ravi, à la conquête de l'Afrique.

A Dakar, je découvrais une ville en pleine effervescence où se construisait sous la houlette humaniste et un peu roublarde de Léopold Sédar Senghor une démocratie qui aurait pu, qui aurait dû servir d'exemple aux autres pays africains au fur et à mesure qu'ils accédaient à cette indépendance tant rêvée.

Le film de Ciampi retraçait l'épopée de la construction d'une route qui devait rallier Dakar au sud du pays. Un ingénieur français, idéaliste et respectueux des traditions africaines, et un ingénieur sénégalais, paradoxalement plus moderniste, dirigeaient les travaux. Au cœur de la savane se dressait un arbre à griots. Un baobab sacré dont le tronc colossal servait de tombeau aux momies de plusieurs générations de griots, ces sorciers traditionnels dont l'autorité sur la population était indiscutée.

L'ingénieur français, joué par Maurice Ronet, était partisan de préserver l'arbre à griots au prix d'un détour de quelques centaines de mètres. L'ingénieur sénégalais pensait qu'il fallait libérer les villageois de l'influence réactionnaire des griots. Pour lui, il fallait dynamiter le baobab sacré et construire la route en ligne droite comme dans n'importe quel pays moderne. Le conflit brisait leur amitié. La solution plus réaliste du tracé direct était adoptée, déclenchant une émeute attisée par les griots, inquiets de perdre leur influence sur la population.

Le sujet du film avait été proposé à Ciampi par le président Senghor qui finançait une bonne partie de la production. En fait, le clan Senghor avait la haute main sur le film. Blaise, le neveu préféré du Président, était producteur exécutif pour le Sénégal, et le casting était très familial. Face à Maurice Ronet et Corinne Marchand, tout

juste sortie de *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda, la ravissante Nanette Senghor, nièce du Président, défendait le charme local. Quant à l'ingénieur sénégalais, il était joué par Iba Gueye, sportif de haut niveau, mais surtout fils du président de l'Assemblée nationale.

Comme il arrive souvent quand un film aborde un sujet brûlant, la réalité du tournage a vite rattrapé, voire précédé, la fiction. La région de Tambacounda dans laquelle se déroulait la majeure partie de l'action est devenue en quelques semaines le théâtre d'affrontements de plus en plus violents entre traditionalistes et modernistes.

Bien entendu, l'arbre à griots, enjeu du conflit, était une construction artificielle. Le décorateur du film, René Moulaert, avait édifié en pleine savane un gigantesque baobab. A l'intérieur du tronc et sur les plus hautes branches avaient été disposées des momies censées être celles des griots. Mais, très vite, bien que les gens des alentours aient assisté avec curiosité à sa confection, pour eux, l'arbre est devenu bien réel. Des centaines de paysans en armes se sont rassemblés pour le protéger de sa destruction programmée par les toubabs.

Pour désamorcer un conflit qui menaçait de paralyser le tournage, la production a engagé à prix d'or des griots, des vrais ceux-là, pour assurer l'intendance et gérer les dizaines de figurants.

J'ai moi-même hérité comme second assistant d'un nommé Abdoulaye Diop, héritier d'une longue tradition de griots. C'était un garçon intelligent qui avait très vite tout compris du fonctionnement d'un film et dirigeait avec beaucoup d'habileté les mouvements de foule.

Il n'avait qu'un petit défaut, il avait une passion immodérée pour l'argent. Il avait découvert que le cinéma était beaucoup plus fatigant qu'il ne l'avait imaginé, et tous les deux jours il demandait une augmentation. Rapidement dépassé par ses exigences, Blaise Senghor était entré en conflit avec lui. Ils en étaient presque venus aux mains.

Après son altercation avec Blaise, Abdoulaye voulait absolument rencontrer le producteur français Jacques Simonnet. Sinon, il menaçait de quitter le film. J'essayais de lui expliquer que cela me paraissait difficile. Simonnet était à Dakar à plusieurs centaines de kilomètres, c'est-à-dire à plus d'une journée de voiture par la piste. A l'époque, les portables n'existaient pas et nous n'avions pas de liaison téléphonique. Notre seule relation avec la capitale, c'était un hélicoptère de l'armée sénégalaise qui, chaque jour, faisait une rotation sur le tournage pour nous approvisionner en vivres, en eau minérale et remporter la pellicule impressionnée.

Abdoulaye m'écouta gravement et hocha la tête :

— Si c'est comme ça, j'irai voir Simonnet à Dakar, et s'il ne veut pas me donner mon argent, je m'en vais.

A cause de la chaleur accablante, nous tournions depuis le lever du jour jusque vers 11 heures. En milieu de journée, nous faisions une longue pause et reprenions le travail vers 16 heures quand il commençait à faire moins chaud.

Le lendemain, après le tournage du matin, Abdoulaye disparut aux alentours de midi. Après la pause, vers 15 heures, je me mis à sa recherche à travers le campement. Impossible de le retrouver.

L'hélico de liaison, piloté par un officier français de la coopération, le capitaine Campistron, se posait près du tournage. En m'entendant appeler Abdoulaye à tous vents, Campistron vint me trouver en rigolant.

— C'est pas la peine que tu te fatigues. Quand j'ai décollé de Dakar, il y a deux heures, Abdoulaye était en train de s'engueuler avec Simonnet dans son bureau. Je crois qu'il lui réclamait de l'argent.

— Impossible ! Abdoulaye était avec moi sur le tournage jusque vers midi !

Campistron haussa les épaules.

— En tout cas, il y a deux heures, il était dans le bureau de Simonnet. Et ç'avait l'air de chauffer.

Quelques minutes plus tard, Abdoulaye arrivait, très décontracté ! Je lui sautai dessus.

— Mais où tu étais ? Le capitaine prétend que tu étais à Dakar.

Abdoulaye me regardait avec un grand sourire.

— Tu ne peux pas comprendre. C'est des histoires de nègres. Simonnet est un fils de chien. Mais il m'a donné mon argent.

— Tu étais vraiment à Dakar ?

Je n'ai rien pu en tirer. Il s'est mis à hurler en ouolof pour rameuter les figurants.

Le soir même, j'ai pris un 4×4 et ai roulé sur près de cent kilomètres de piste pour rejoindre un relais routier tenu par un Blanc qui était équipé d'un téléphone. J'ai réussi à joindre Simonnet qui m'a confirmé la présence d'Abdoulaye dans son bureau en milieu de journée.

En dépit de nos relations amicales, je n'ai jamais pu obtenir d'Abdoulaye la moindre explication.

Tout au plus, longtemps après, à la fête de fin de tournage du film, me voyant danser d'une manière un peu ridicule avec Nanette Senghor, m'a-t-il lancé avec une certaine compassion :

— Tu vois, il y a des tas de choses que les Blancs ne savent pas faire et que les Africains font très bien. Les Blancs ne savent pas danser. Eh bien, c'est comme quand j'ai été à Dakar voir Simonnet.

Nous, les griots, on est capables de le faire. Vous, les Blancs, même avec un hélicoptère, vous ne savez pas le faire.

Liberté 1, film à peu près invisible depuis sa sortie en 1962, mériterait sans doute d'être revu à la lumière des événements qui agitent le continent africain. On y ressent avec une singulière acuité le choc de deux cultures, de deux philosophies peut-être plus complémentaires que réellement antagonistes.

Liberté 1, c'était aussi pour moi la rencontre avec Maurice Ronet, un acteur exceptionnel auquel le cinéma français n'a que rarement donné l'occasion d'exprimer pleinement son talent. Qu'on se souvienne de lui dans ces deux chefs-d'œuvre absolus que sont *Plein soleil* de René Clément et *Le Feu follet* de Louis Malle.

Maurice Ronet, l'un des acteurs les plus intelligents et les plus cultivés qu'il m'ait été donné de rencontrer. Maurice Ronet, fanatique d'Herman Melville, passionné de voyages au long cours, éternellement à la recherche des dragons de Komodo comme le capitaine Achab l'était de Moby Dick. Maurice Ronet, un homme d'un courage et d'une élégance sans faille.

Découvrir en sa compagnie l'Afrique et les Africains fut un privilège rare. Un privilège que je n'oublierai jamais.

Le jardin secret du docteur Destouches

C'est en rentrant du tournage passionnant mais éprouvant de *Liberté 1* que j'eus la chance inespérée de rencontrer fugitivement Louis-Ferdinand Céline.

J'avais à l'époque une fiancée adorable. Elle s'appelait Evelyne, préparait une licence d'histoire de l'art et se passionnait pour la danse classique. Un samedi de printemps, elle me demanda de venir la chercher à la sortie de son cours de danse. C'était à Meudon chez une certaine Mme Destouches.

— Lucette ?

Elle me regarda abasourdie.

— Oui. Lucette Destouches ! Tu la connais ?

— Son mari est écrivain ?

— Non, je crois qu'il est médecin. Mais je ne l'ai jamais vu. Il paraît que c'est un vieil ours assez désagréable.

J'avais depuis toujours une admiration un peu horrifiée pour Céline. J'avais dévoré *Mort à crédit* et *Voyage au bout de la nuit*, et suivi dans ses récits autobiographiques son parcours chaotique. Je savais qu'il vivait retiré dans une petite maison à Meudon où sa femme animait sous son vrai nom, Lucette Destouches, un cours de danse classique.

C'est donc le cœur battant que je sonnai en fin de journée à la grille du pavillon de banlieue de Mme Destouches. C'était une dame d'un certain âge, un peu méfiante mais très charmante.

Lorsque je lui demandai s'il lui paraissait possible de rencontrer son mari, elle se referma comme une huître. Il ne voulait voir personne en dehors de quelques amis intimes et se méfiait comme de la peste des gens qui prétendaient l'admirer. Surtout des jeunes qu'il tenait volontiers pour des foutriquets hypocrites.

Comme elle aimait beaucoup Evelyne, elle promit pourtant d'intercéder en ma faveur auprès de son mari.

Le samedi suivant, je sonnai à nouveau à la grille du pavillon de meulière pour venir chercher Evelyne. J'eus à peine le temps de saluer Mme Destouches que j'entendis, venue de nulle part, la voix gaillonneuse de Céline.

— Il est là, l'ahuri ?

Encouragée par cette aimable invitation, Mme Destouches me désigna, derrière une haie, une petite tonnelle. Installé devant une masse de papiers, Céline était engoncé dans une pelisse élimée, un gros cache-col autour du cou malgré la chaleur de cette fin d'après-

midi.

Il me jeta à peine un regard, visiblement plus intéressé par les charmes d'Evelyn, avant de coasser avec un ricanement :

— Vous avez bien de la chance, jeune homme. Elle est charmante votre petite danseuse. Alors, comme ça, vous êtes dans le cinéma ?

Je lui expliquai mes activités d'assistant. Il n'avait pas l'air passionné par les exploits de Maurice Ronet et de Corinne Marchand dont il ignorait jusqu'à l'existence. Mais il manifesta un brusque intérêt lorsque j'évoquai Michel Simon que je venais de rencontrer et qui m'avait convié à visiter le musée d'objets érotiques qu'il avait constitué dans sa maison de Noisy.

— Il paraît que c'est un salopiot, mais c'est un foutu bon acteur. Si ces abrutis s'étaient décidés à tourner *Le Voyage au bout de la nuit*, je l'aurais bien vu en Bardamu. On m'a dit que chez lui, c'était bourré de cochonneries. Vous me raconterez ça la prochaine fois.

J'étais fou de joie. Grâce à Michel Simon, c'était presque une invitation à revenir.

Peu après, l'interprète de *Boudou sauvé des eaux* et de *L'Atalante* me reçut en compagnie de sa guenon Zaza à laquelle il ne cessait de manifester une tendresse troublante. Il assurait d'ailleurs qu'elle pratiquait les plus exquises fellations qu'il ait connues en cinquante ans de pratique.

Michel Simon collectionnait les objets érotiques depuis l'âge de douze ans. Et son musée secret révélait des trésors impressionnants. Emouvants même, comme il se plaisait à le dire sans détour.

— Quand je vois ces petites merveilles, moi ça me fait bander.

Il y avait des sièges phalliques fabriqués pour le comte de Choiseul, un énorme pénis en argent ciselé ayant appartenu à la Grande Catherine de Russie, des sexes de femmes en caoutchouc et même un phallus phénicien en verre qui datait de plus de vingt siècles. Mais la pièce qui m'a le plus impressionné reste sans doute le fameux vélo d'appartement de Michel Simon qui préfigurait la machine à branler de Boris Vian dans son roman *Et on tuera tous les affreux*. De la selle de ce vélo surgissait à chaque tour de pédale un vigoureux phallus de cuir censé donner au cycliste un plaisir sans égal.

Au moment de nous séparer, Michel Simon ne manqua pas d'entonner de sa voix sarcastique et fracassée le sulfureux « Notre-Père » des *Rouilles encagées* de Benjamin Péret :

Notre Père qui êtes au con
Que notre cul soit défoncé.

Evidemment, le récit de cette escapade culturelle enchantait Céline qui me réclamait toujours plus de détails scabreux sur les

trésors artistiques détenus par Michel Simon. Au grand dam de Mme Destouches qui trouvait tout cela bien choquant.

Par la suite, mes relations mondaines s'étant un peu distendues avec Evelyne, je n'eus jamais plus l'occasion de revoir Louis-Ferdinand Céline.

Le béret basque de Norman Jewison

A mon retour d'Afrique, je suis passé sans transition de l'univers franco-sénégalais de Ciampi à l'univers très américain de Norman Jewison. C'était un jeune metteur en scène canadien qui venait de démontrer une énergie formidable dans le traitement du *Kid de Cincinnati*, un thriller nerveux sur lequel il avait remplacé Sam Peckinpah à la demande de Steve McQueen. Par la suite, il allait mener une carrière chaotique dont émerge surtout l'excellent polar antiraciste *Dans la chaleur de la nuit*, l'un des plus gros succès de Sidney Poitier.

De toute évidence, *The Art of Love*, le film qu'il était venu tourner à Paris, était d'une plus modeste ambition. C'était une petite comédie romantique concoctée par Universal autour du duo Doris Day / Rock Hudson pour exploiter le récent succès populaire de *Confidences sur l'oreiller*. Les rumeurs d'homosexualité de Rock Hudson (il allait mourir du sida quelques années plus tard) comme celles sur la virginité perruquée d'une Doris Day largement cinquantenaire entamait sérieusement la crédibilité de ce couple idéal d'un romantisme un peu fripé. Au dernier moment, ils furent remplacés par Dick Van Dyke et Elke Sommer.

Norman Jewison ne semblait d'ailleurs pas se faire d'illusions sur les vertus shakespeariennes de ce pensum. Apparemment, il voyait surtout dans cette aventure l'occasion de passer quelques semaines agréables à Paris. Avec une naïveté très américaine, il s'était convaincu qu'il lui suffirait de porter un béret pour avoir l'air français. Il fut extrêmement déçu lorsque je lui fis remarquer qu'il était bien le seul à arborer un béret basque sur les Champs-Élysées. Et c'est à regret qu'il se résigna à admettre que, s'il voulait passer inaperçu, il valait mieux laisser son précieux couvre-chef dans sa chambre du Ritz.

Jewison affichait une désinvolture déconcertante par rapport à la vraisemblance du Paris qu'il souhaitait filmer. Le héros était un peintre fauché qui vivait sous les toits mais dans une mansarde d'une centaine de mètres carrés située, bien entendu, au-dessus de la place Furstenberg, l'un des endroits les plus chers de la capitale. Lorsqu'il allait acheter une baguette de pain, c'était dans une pittoresque boulangerie construite pour les besoins du tournage dans les jardins de Notre-Dame. Et pour y parvenir depuis la place Furstenberg, il lui fallait traverser la place du Tertre.

L'accumulation des cartes postales et des clichés finissait par composer une ville imaginaire assez surréaliste. A côté des fantaisies de *Art of love*, la comédie musicale de Vincente Minnelli *Un Américain à Paris* aurait pu passer pour un exemple sévère du réalisme socialiste le plus pur et le plus dur.

Jewison tenait beaucoup à ce que les flics parisiens qui intervenaient dans le film soient des « hirondelles », ces flics en bicyclette vêtus de capes bleues qu'on voyait dans les films des années 1930. Il me fallut beaucoup d'efforts pour le convaincre que les uniformes avaient changé et que la police française était équipée depuis un certain temps déjà de voitures automobiles.

A un certain moment, à la suite d'un malentendu, le personnage joué par Dick Van Dyke était jeté en prison. Jewison souhaitait une prison typiquement française. Pour lui, l'idéal aurait été un bâtiment comme la Bastille dont il se souvenait avoir vu des gravures.

Je m'efforçais donc de lui présenter ce qui se rapprochait le plus de son imaginaire. Je l'emmenais voir la prison de la Santé et la vieille prison de La Roquette qui existait encore à l'époque. Il les trouva résolument trop modernes.

J'étais un peu à court d'idées lorsqu'un jour, en allant repérer une guinguette sur les bords de la Marne, nous sommes passés devant le château de Vincennes. Et là, Jewison fut frappé par une révélation divine :

— Voilà une prison française !

C'est donc au château de Vincennes réaménagé en prison pour les besoins du film que Dick Van Dyke fut finalement embastillé ! Pour la petite histoire, vers la fin du tournage, il faillit bien être réellement arrêté par la police pour avoir tenté de séduire un flic en civil dans une pissotière de Saint-Germain-des-Prés.

Il semble que, faute d'une crédibilité minimale, *Art of love* ne soit jamais sorti en France. Jewison était un type charmant et un habile technicien. Mais son indifférence totale au réalisme m'empêchait vraiment d'entrer, même à pas feutrés, dans son univers.

Déjà, quand j'étais assistant, la vraisemblance des situations, des personnages, m'apparaissait comme un élément fondamental de l'histoire qu'on voulait raconter. Héritage de mon passé de journaliste ? Sans doute. Mais quand je pénètre le matin dans un décor, quand je découvre les figurants, j'ai un besoin vital d'y croire.

D'ailleurs, comment faire partager aux spectateurs des émotions qui ne vous auraient pas auparavant vous-même convaincu ?

Le gorille et le tsunami

Travailler avec Claude Sautet était à la fois exaltant et un peu éprouvant. C'était un perfectionniste pathologique. Il savait très bien ce qu'il voulait ou, plus exactement, ce qu'il ne voulait pas. Avant de prendre la moindre décision, il avait besoin d'explorer toutes les solutions possibles et imaginables. Ce qui ne simplifiait pas la vie de son assistant.

Lorsqu'on repérait une rue et un bistrot, il se mettait à arpenter fiévreusement le trottoir, passant et repassant devant l'établissement avant de décréter :

— Le bistrot est formidable. La rue est formidable. Mais il y a trop de voitures qui stationnent. Tu crois qu'on pourrait les virer ?

— En s'y prenant à l'avance, pas de problème.

Le jour du tournage, on avait fait dégager les voitures sur une cinquantaine de mètres de chaque côté du bistrot. En découvrant la rue déserte, Sautet frisa l'apoplexie.

— C'est complètement absurde, cette rue déserte. On n'a jamais vu une rue de Paris sans voitures en stationnement. C'est une catastrophe !

Il fallut rameuter les techniciens pour qu'il viennent garer leurs voitures sur ces emplacements que la production avait fait dégager à prix d'or.

Cinéphile émérite, chaleureux, volubile, Sautet était un type merveilleux. Tout le monde l'adorait, même si les producteurs se méfiaient un peu de lui à cause de sa propension aux dépassements. Il venait de tourner *Classe tous risques*, un superbe film noir remarquablement servi par Lino Ventura et Jean-Paul Belmondo. C'est pour l'assister sur un projet qui lui tenait beaucoup à cœur qu'il m'avait contacté.

Coup de foudre racontait l'histoire d'une jeune femme partagée entre deux hommes. Une sorte de *Jules et Jim* contemporain. Le film devait être joué par Brigitte Bardot alors à l'apogée de sa carrière, par Vittorio Gassman et Jean-Paul Belmondo. Pour des raisons de basse finance, le projet n'a pas pu aboutir.

Des années plus tard, le film allait devenir *César et Rosalie*, un des plus gros succès de Sautet. Mais avec un casting radicalement différent puisque c'était Yves Montand et Sami Frey qui se disputaient les faveurs de Romy Schneider.

Un peu désespéré par la mise sur une voie de garage de *Coup*

de foudre, Sautet se tourna vers l'adaptation d'un excellent « Série noire » de Charles Williams intitulé « Ont-ils des jambes ? ». Le roman lui avait été conseillé par Lino Ventura qui souhaitait vivement retravailler avec lui. Grâce à l'intervention de Lino, le film s'est monté très rapidement sous la houlette de Jean-Paul Guibert, un des producteurs les plus en vue de ces années-là. Avec un titre qui allait se révéler prémonitoire, « L'arme à gauche ».

C'était l'histoire d'un aventurier tropical à la dérive dans les Caraïbes. Skipper d'un voilier gagné dans une partie de poker, il est engagé par un trafiquant américain pour transporter une cargaison clandestine vers Cuba. Une cargaison d'armes évidemment. A la suite d'une fausse manœuvre, le bateau s'échoue sur un banc de sable au large de la Jamaïque. La confrontation westernnienne entre le skipper et le trafiquant tourne à la tragédie.

Le propos était séduisant. Un film d'action à mi-chemin entre Hemingway et Graham Greene. Mais comme pour la plupart des films situés en mer, le tournage devait se révéler dévastateur.

Une grande partie de l'intrigue de *L'Arme à gauche* se déroulait sur le banc de sable autour du voilier échoué avec sa cargaison d'armes. Après des recherches compliquées, on avait fini par découvrir au sud de l'Espagne des hauts fonds sablonneux à plusieurs kilomètres au large de l'estuaire du Guadalquivir. C'était un endroit magique. Un grand banc de sable en pleine mer, hors de vue des côtes, mais difficile d'accès. Il fallait plus d'une heure de bateau pour y accéder depuis le petit port de pêche de Punta Umbria.

Aujourd'hui, Punta Umbria est une station touristique appréciée pour ses immenses plages de sable fin et ses installations balnéaires haut de gamme. A l'époque du tournage, en 1963, il n'y avait ni hôtel ni restaurant. Seulement des maisons de pêcheurs. Il fallait loger chez l'habitant dans des conditions assez spartiates et manger à la cantine du film. Les acteurs comme les techniciens s'accommodaient avec une relative bonne volonté de ces conditions un peu difficiles.

En dehors de Lino Ventura, sur les larges épaules duquel reposait le film, il y avait la femme fatale du film, Sylva Koscina, une vedette italo-yougoslave imposée par la coproduction transalpine. Sautet avait rêvé de Lauren Bacall ou de Gene Tierney. Il s'était retrouvé avec Sylva Koscina.

Heureusement, l'excellent Leo Gordon, un acteur américain de série B spécialisé dans les « bad guys » de westerns ou de polars, jouait le rôle du méchant trafiquant. Il avait beaucoup tourné avec Roger Corman, traînait à Hollywood une solide réputation d'ivrogne et avait affronté dans des bagarres paraît-il homériques des lascars comme Lee Marvin ou Warren Oates. Colosse tranquille et désabusé,

habitué aux tournages ultra-rapides (souvent moins d'une semaine) de Corman, Leo Gordon était sidéré par ce tournage étrange qui s'éternisait sur les rivages désertiques du Guadalquivir. Il s'était vite réfugié dans les brumes philosophiques du whisky. Il assistait donc avec un flegme très mitchumien aux errances d'une équipe qui semblait dangereusement dans la folie.

La météo espagnole nous avait promis un calme plat pour la fin de l'été. Afin de remettre à flot son voilier échoué sur le banc de sable, Lino Ventura devait, sous la menace du riot gun de Leo Gordon et sous le regard supposé indéchiffrable de Sylva Koscina, décharger les caisses d'armes sur le sable. La situation exigeait donc une mer d'huile sous un soleil de plomb.

Une malchance tragique voulut que les marées d'équinoxe surviennent un mois avant la date habituelle. En moins de deux jours, le tournage se trouva confronté à des vagues de près de deux mètres de haut. La situation devenait absurde. Après avoir lesté le bateau échoué pour qu'il ne soit pas emporté par la mer, on fit venir de Madrid une dizaine d'arcs, ces énormes projecteurs utilisés à l'époque pour donner l'illusion du soleil. L'équipe dépensait une énergie insensée pour tourner au milieu des vagues déchaînées des plans parfaitement anodins.

En fait, la solution raisonnable aurait été d'arrêter le tournage et de terminer le film sous des cieux plus cléments en Afrique du Nord ou aux Antilles. Avec un entêtement qui allait se révéler suicidaire, Sautet réussit à convaincre Lino Ventura et la production de ne pas arrêter les prises de vue et de continuer coûte que coûte. On tenait le film du siècle. Il était normal que le tournage soit l'un des plus difficiles du siècle.

Sur le plateau, l'ambiance était chaque jour plus lourde. Lorsqu'on embarquait à l'aube pour gagner le banc de sable, on avait l'impression d'une troupe de bagnards déportés vers Cayenne.

Un matin, les vagues se montrèrent plus agressives que jamais. Au bout de cinq heures d'efforts, on n'avait pas réussi à arracher un seul plan. Le chef-opérateur, Ghislain Cloquet, prit Sautet à part, l'entraîna vers la table de la cantine à l'autre bout du banc de sable.

— Claude, il faut arrêter le tournage !

— Jamais, tu m'entends ? Jamais !

Devenu fou furieux, Sautet attrapa une fourchette et la planta dans la main de Cloquet qui se mit à hurler comme un damné.

— Allez me chercher un huissier pour constater que ce fou a essayé de me tuer !

Je tentai de le calmer en lui faisant remarquer qu'il était un peu difficile de dénicher sur l'instant un huissier en pleine mer. Hors de

lui, il se replanta la fourchette dans la main en proclamant qu'il ne bougerait pas tant qu'un huissier ne serait pas venu constater l'agression dont il venait d'être la victime.

Le tournage a été interrompu. Cloquet a exigé une voiture pour rentrer à Madrid et reprendre le premier avion pour Paris. Pour Sautet, il était toujours hors de question d'arrêter le film. La production s'est aussitôt mise en quête d'un opérateur pour remplacer Cloquet au pied levé.

Lino Ventura était évidemment très affecté par cette situation dantesque. Par amitié pour Sautet, il tenait vaillamment le choc et acceptait de continuer le tournage. Comme, par la force des choses, nous ne tournions pas le lendemain, nous décidâmes d'aller tous les deux faire un repas correct dans un restaurant à Huelva, la ville la plus proche, histoire d'échapper pour un soir à ce climat d'asile d'aliénés. Il n'existait pas de route goudronnée pour rejoindre Huelva à une soixantaine de kilomètres, seulement une piste défoncée qui serpentait à travers les marécages et les manades de toros.

Lino avait tourné quelque temps auparavant un film d'action, *Le Gorille vous salue bien*, de Bernard Borderie, qui avait connu un immense succès partout en Europe. Dès qu'il arrivait quelque part, on déployait le tapis rouge avec un enthousiasme mêlé de crainte.

Après le dîner, nous sommes allés prendre un verre dans une boîte à matelots près du port. Là, ce fut carrément du délire. Les filles comme les marins criaient sur son passage :

— *El Gorilla ! Viva el Gorilla !*

En général, les gens s'écartaient prudemment. Ils étaient convaincus que, d'un seul coup de poing, Ventura pouvait les expédier sur le trottoir d'en face. Mais certains s'enhardissaient jusqu'à lui taper sur l'épaule et lui offrir un verre. D'abord parce qu'il était d'un naturel réservé, ensuite parce qu'il se méfiait d'un type qui aurait bu un coup de trop et qui le provoquerait pour pouvoir ensuite se vanter d'avoir défié le gorille, Lino restait circonspect. Il refusait poliment les avances des entraîneuses et s'efforçait d'écouter courtoisement les discours un peu embrumés de ses admirateurs.

Sur le chemin du retour vers Punta Umbria, la pluie s'est mise à tomber. Tandis que nous somnolions à l'arrière de la voiture, le chauffeur de production naviguait bravement entre les nids-de-poule et les intempéries. Soudain, un taureau a surgi au détour de la piste. Aveuglé par les phares, il a chargé la voiture, escaladé le capot, défoncé le pare-brise. Nous nous sommes retrouvés avec la

tête ruisselante de sang du taureau entre nous. Il meuglait à la mort, donnait des coups de cornes dans tous les sens. Le chauffeur était lui aussi miraculeusement indemne. Nous avons réussi à nous extirper de la voiture et nous sommes retrouvés sous la pluie, perdus au milieu de nulle part.

Après avoir marché plusieurs kilomètres, nous sommes arrivés chez des paysans, éberlués de voir débarquer en pleine nuit « El Gorilla ». Ils n'avaient ni voiture, ni téléphone mais nous ont ramenés à Punta Umbria sur leur tracteur.

Le lendemain arrivait de Paris Walter Wottitz, le chef-opérateur chargé de remplacer Ghislain Cloquet. Il avait visiblement l'impression de débarquer dans un asile de fous. La décision avait été prise par la production espagnole de construire des murets de béton qui affleuraient la surface de l'eau et étaient censés briser les vagues. Arrimés sur des radeaux et manipulés par les électriciens espagnols arrivés en renfort de Madrid, des projecteurs à arc étaient supposés recréer le soleil des Caraïbes. Wottitz trouvait cette solution absurde mais assumait bravement la situation. Jusqu'au moment où une vague plus forte que les autres est arrivée comme une sorte de tsunami, a bousculé tout le dispositif et précipité dans l'eau les malheureux électriciens qui se sont retrouvés coincés entre les radeaux et les murets de béton. L'horreur absolue.

La casse a été considérable. Des blessés, des morts dans l'équipe espagnole qui s'est immédiatement mise en grève. Je me souviens de cette image emblématique de Lino Ventura, assis sur une caisse d'armes au milieu du banc de sable et pleurant à chaudes larmes.

— Il faut arrêter ça. On va tous y rester !

Sur cette ultime catastrophe, le tournage a été interrompu. En quelques heures, c'était Waterloo. Dans une atmosphère de déroute, l'épave a été abandonnée dans les hauts fonds et les troupes ont été rapatriées à Madrid, à Paris et à Rome. Une Bérézina cinématographique.

Beaucoup d'argent avait été investi dans l'aventure. Sous la pression des compagnies d'assurances, le tournage a repris, quelques semaines plus tard, sur la Côte d'Azur où furent tournées certaines scènes censées se situer en Amérique du Sud. Quant au banc de sable, il fut reconstitué à grands frais sur les plateaux des studios d'Epinay. Un immense cyclorama suggérait la mer, le ciel et l'horizon.

Finalement, ça marchait bien. Et même mieux que les pauvres images qu'on avait ramenées au terme de plusieurs semaines d'apocalypse. Le film est curieusement intéressant, même s'il n'est

pas à la hauteur de ce qu'avait rêvé Sautet.

Il a correctement fonctionné auprès du public. Mais, en raison de ses dépassements vertigineux, il s'est soldé par un grave échec commercial. Echec dont Sautet a supporté les conséquences pendant des années.

Le pire est sans doute qu'après cette expérience terrifiante Sautet n'avait plus vraiment envie d'être metteur en scène. Il allait retourner pour un long, un très long moment à ses activités de script doctor. Il a alors acquis la réputation justifiée de meilleur rafistoleur de scénarios sur la place de Paris.

Sautet avait un œil infaillible pour détecter les failles d'un scénario. Il repérait le ventre mou d'une histoire et trouvait presque immédiatement la solution pour l'enrichir et le muscler.

J'ai beaucoup appris avec lui. Autant sur le plan humain, parce que c'était un type merveilleux, que sur le plan cinématographique. Si mes films valent quelque chose, c'est pour une part non négligeable grâce à mon expérience avec Claude Sautet.

Le Stetson de Melville

Passer de l'humanisme de Sautet à l'univers crépusculaire de Jean-Pierre Melville relevait de la haute voltige. Pourtant, de tous les grands cinéastes que j'ai eu la chance d'approcher, Melville est sans doute celui qui m'a le plus profondément marqué, le plus durablement influencé.

C'était un homme fascinant. Il avait une vraie passion pour le cinéma et s'était d'ailleurs composé un personnage à la mesure de ses films. Toujours habillé de costumes sombres, sanglé été comme hiver dans un manteau de cachemire noir, les yeux éternellement dissimulés derrière des lunettes teintées, il portait vingt-quatre heures sur vingt-quatre un Stetson noir à très large bord. Sans doute pour cacher une calvitie qu'il n'avait jamais vraiment acceptée.

Etre assistant de Jean-Pierre Melville relevait du sacerdoce. Il vivait la nuit, travaillait la nuit, réfléchissait la nuit et n'imaginait pas qu'il puisse en être autrement des rares personnes dont il tolérait la présence dans son univers très fermé. Les longues promenades nocturnes dans Paris endormi à côté de Melville au volant de sa Cadillac noire restent pour moi des moments mythologiques.

Sa fascination pour les films noirs américains le conduisait inmanquablement vers les sinistres usines à gaz de la porte de Pantin ou vers la rue Watt. Une petite rue sombre jalonnée de colonnes métalliques qui passe sous les voies de chemin de fer de la gare d'Austerlitz. Une rue qu'on retrouve dans *Bob le flambeur*, dans *Le Doulos*, dans *Le Deuxième Souffle* comme dans la plupart des films de Melville. La rue Watt, c'était presque une marque de fabrique. Pour aller d'un point quelconque de Paris à un autre, il lui fallait presque inmanquablement passer par la rue Watt.

— Regardez bien, monsieur Boisset, ça c'est un décor de cinéma.

Dans la rue Watt, comme dans les films de Melville, la nuit ressemblait au jour et le jour ressemblait à la nuit. Une nuit profonde, glacée, romantique et désespérée.

Sur le coup de minuit, en longeant des entrepôts sinistres du côté de La Courneuve ou de Clignancourt, Melville prenait un air gourmand.

— Monsieur Boisset, ça ne vous donne pas envie de revoir *Le Coup de l'escalier* ?

Il aurait été parfaitement incongru de manifester une quelconque fatigue ou d'invoquer un prétexte familial. Il fallait donc regagner

les studios Jenner qui lui appartenaient et au-dessus desquels il habitait, et assister pour la dixième fois à la projection du *Coup de l'escalier*, le film préféré de Melville. Au demeurant un admirable film noir de Robert Wise, avec Robert Ryan, Harry Bellafonte et Shelley Winters. Melville aimait tellement ce film qu'il s'en était fait offrir une copie par les Artistes Associés. J'ai bien dû voir *Le Coup de l'escalier* une quinzaine de fois. Toujours la nuit, Toujours seul avec Melville qui assurait lui-même la projection. Et toujours avec le même plaisir.

Melville éprouvait une véritable fascination pour les voyous. Mais le milieu qu'il vénérât n'existait pas dans la réalité. Cette mythologie de l'amitié à la vie à la mort, du respect de la parole donnée, était purement imaginaire. C'est pourtant sur elle que reposait l'essentiel de son cinéma. Un cinéma aux antipodes du réalisme, un cinéma fondé sur une atmosphère romanesque qui n'appartenait qu'à lui.

Un après-midi, Melville m'appelle et m'annonce sur un ton extrêmement dramatique :

— Monsieur Boisset, ce soir vous allez faire, grâce à moi, l'une des rencontres importantes de votre vie. Ce soir, nous dînons chez Jo Attia.

Attia était un vieux truand au crépuscule d'une carrière qui avait défrayé la chronique dans les années de l'après-guerre 1939-45.

Nous débarquons donc vers 10 heures du soir au « Colibri », un bar-restaurant au-dessus de Pigalle et dernier fleuron de l'empire de la nuit un peu démantelé de Jo Attia. Nous tombons sur un vieux monsieur assez fatigué mais toujours très fanfaron. Devant lui, Melville se conduit comme un petit garçon qui aurait la chance de rencontrer Buffalo Bill en personne. Il écoute avec dévotion les récits passablement vantards d'Attia. Il s'en nourrit pour construire une légende qui ne repose finalement que sur des faits d'armes assez médiocres. C'est l'illustration vécue de la réplique mythique de *L'Homme qui tua Liberty Valance*, de John Ford : « Quand la légende est plus belle que la réalité, imprimez la légende ! »

Melville était un homme d'affaires redoutable. Dès le départ, il avait produit ou coproduit la plupart de ses films avec l'aide avisée de sa femme, née Florence Rothschild. Même si ses premiers films, du *Silence de la mer* à *Bob le flambeur* en passant par *Les Enfants terribles* ou *Quand tu liras cette lettre* avait été des succès d'estime plus que des triomphes commerciaux, il avait su en retirer un profit surprenant. Au point de pouvoir acquérir son propre studio de prises de vues, les Studios Jenner, situés près de la place d'Italie.

Bien entendu, il les facturait à prix d'or pour le tournage de ses propres films qui étaient d'ailleurs bien les seuls à y être réalisés. Plus tard, à la fin des années 70, les Studios Jenner furent détruits dans un incendie mystérieux. Bien que convaincues que Melville était à l'origine de ce sinistre resté inexpliqué, les assurances furent obligées de payer. Financièrement, Melville était tranquille pour la suite de sa carrière.

Une carrière qu'il menait avec la rigueur et l'âpreté austère d'un samouraï. Lorsqu'il signait un contrat, il envisageait toujours le pire. Avant même que soient déclenchées les moindres hostilités avec ses financiers, il avait l'habitude d'ouvrir un grand classeur à soufflets sur la couverture duquel il calligraphiait soigneusement « Affaire Melville contre... » C'était un truc qu'il avait vu dans un vieux film américain avec James Cagney et qui l'avait impressionné au point d'en reproduire le mode d'emploi.

Avec sa passion pour les voyous, l'Amérique était l'autre pôle de fascination de Melville. Mais comme pour le milieu des truands, l'Amérique dont il était amoureux n'était pas une Amérique réelle. C'était une Amérique recomposée à travers les prismes forcément déformants de la littérature et du cinéma.

L'un des grands moments de sa vie avait été le tournage à New York de *Deux hommes dans Manhattan*, dont il jouait d'ailleurs l'un des rôles principaux. Mais, en fait, Melville ne connaissait pas si bien que ça les Etats-Unis. Comme il avait une peur bleue de l'avion, il s'était rendu à New York en bateau, prétextant que le voyage était beaucoup plus intéressant par la mer. L'émerveillement de la découverte des gratte-ciel de Manhattan le long du port lui paraissait à lui seul justifier les quelques jours de croisière.

C'est cette passion absolue pour l'Amérique qui l'avait poussé à adapter le roman de Simenon, *L'Aîné des Ferchaux*. L'odyssée de ce vieil escroc joué par Charles Vanel qui fuit à travers les Etats-Unis en compagnie d'un garde du corps, ancien boxeur interprété par Jean-Paul Belmondo, devait à l'origine être tournée tout au long de la mythique Route 66. Les exigences de la coproduction italienne obligèrent Melville à rapatrier une bonne partie du tournage en France. Les Appalaches furent filmées dans les gorges du Verdon, la Route 66 sur l'autoroute de l'Estérel alors en fin de construction et les intérieurs américains dans les studios de la rue Jenner. Ce qui, d'une certaine manière, arrangeait bien Melville.

L'un des grands talents de Melville était de savoir créer une atmosphère à partir de rien. La scène de bagarre entre Belmondo et trois « marines » américains dans un speak-easy new-yorkais a ainsi été tournée sur un plateau grand comme un

mouchoir de poche de la rue Jenner. Et on y croit complètement.

Pour jouer les « marines », Melville ne voulait en aucun cas des quelques acteurs américains, souvent médiocres, abonnés aux petits rôles d'Américains dans les films français de l'époque. Il me chargea donc de trouver dans Paris des acteurs américains talentueux et dont les visages ne seraient pas connus du grand public. En prime, il fallait qu'ils sachent se battre d'une manière convaincante.

Je hantais donc les salles de sport et les facultés fréquentées par les étudiants américains. On me signala la présence aux Beaux-Arts de tout un groupe de jeunes artistes new-yorkais. Je courus à leur rencontre, en choisis trois qui me paraissaient pouvoir être des « marines » plausibles et les présentai triomphalement à Melville.

Catastrophe ! Il les examina d'un air soupçonneux et tomba en arrêt devant l'un d'eux, un jeune homme brun à l'œil vif et particulièrement malin.

— Monsieur, vous n'avez pas l'air d'un « marine américain ».

Le type le regarda abasourdi.

— Je ne suis pas « marine ». D'ailleurs, je déteste l'armée. Mais je suis américain.

— Non monsieur ! Vous n'êtes pas américain !

— Vous plaisantez ! Je suis né dans le Bronx.

— Monsieur, je déteste les menteurs. Au revoir, monsieur.

D'un geste sec, il lui indiqua la porte. Le type est parti, furieux d'avoir été ainsi mis en doute.

Ce jour-là, Melville n'avait pas fait preuve d'un flair infailible.

En effet, quelques années plus tard, je fus amené à présenter un de mes films, *Dupont Lajoie*, au festival de Belgrade, alors capitale de la Yougoslavie.

Un matin, au hasard d'une excursion dans un monastère orthodoxe, je me retrouve à partager la voiture d'un acteur américain dont je n'avais pas compris le nom, écorché à la sauce serbe. Il faisait un froid de loup. Le type, barbu, engoncé dans un grand manteau avec un bonnet de marin sur la tête et de grosses lunettes noires engage aimablement la conversation. Il me demande ce que je fais là. Je lui explique que j'ai un film en compétition et évidemment lui demande :

— Et vous ?

— Moi aussi, j'ai un film en compétition !

— Vous êtes réalisateur ?

— Non, moi je suis acteur.

— Vous jouez dans quel film ?

— *The Deer Hunter*.

Je le regarde avec un intérêt accru. On parlait beaucoup pour les oscars de *Deer Hunter*, plus tard rebaptisé « Voyage au bout de

l'enfer ». je lui demande naïvement :

— Le film avec Robert De Niro ?

Il me regarde ahuri, enlève ses lunettes noires :

— Mais je suis Robert De Niro.

Je me confonds en excuses de ne pas l'avoir reconnu. Il éclate de rire et me tape sur l'épaule.

— Vous ne m'avez pas reconnu, mais moi, je vous ai reconnu tout de suite.

A mon tour de le regarder abasourdi. Jusqu'à ce qu'il m'explique, pas mécontent de son effet.

— Il y a quelques années, j'étais étudiant aux Beaux-Arts à Paris. Un beau jour, vous êtes venu me trouver pour jouer dans le film d'un abruti qui m'a foutu à la porte sous prétexte que je n'avais pas l'air américain.

Il me raconta qu'il avait d'ailleurs eu rapidement sa revanche puisque, quelques jours plus tard, Marcel Carné l'avait engagé pour un tout petit rôle dans *Trois chambres à Manhattan*. Je doute que beaucoup de gens aient noté la prestation du jeune Robert De Niro au côté de Maurice Ronet. Mais ce jour-là, Carné avait eu singulièrement plus d'intuition que Melville.

De fait, tous ceux qui ont connu Melville savent qu'il n'était pas toujours tendre avec ses techniciens et avec ses comédiens. Sur le tournage de *L'Aîné des Ferchaux*, il s'est montré particulièrement dur avec la toute jeune Stefania Sandrelli qui lui avait été imposée par la coproduction italienne. Stefania avait de longs cheveux d'un blond vénitien dont elle était assez fière. Comme peut l'être une jeune fille de son âge. Sans doute pour lui faire payer le fait qu'elle lui avait été imposée, Melville a décrété que ses cheveux étaient trop longs pour le personnage. Il fallait les lui couper. Profitant de la mauvaise connaissance du français de Stefania, il a donné des instructions au coiffeur pour qu'on lui coupe les cheveux comme Jean Seberg dans *A bout de souffle*.

Stefania était proprement désespérée. Elle a vécu le tournage comme un cauchemar sous l'œil secrètement ravi de Melville qui s'est rapidement trouvé une autre victime en la personne de Charles Vanel.

A près de quatre-vingts ans au moment du tournage de *L'Aîné des Ferchaux*, Vanel était un immense acteur et un homme adorable. Pour des raisons obscures, Melville l'avait immédiatement pris en grippe. Il ne perdait pas une occasion de lui reprocher son âge et les échecs qui avaient parfois jalonné sa carrière.

Jean-Paul Belmondo respectait Melville, qu'il considérait comme un grand metteur en scène et avec qui il avait déjà tourné des films

remarquables comme *Léon Morin prêtre* ou *Le Doulos*, mais il ne supportait pas son injustice et sa méchanceté gratuite vis-à-vis de Vanel. Il s'en était ouvert à plusieurs reprises à Melville qui avait affecté de prendre ses remarques sur le ton de la plaisanterie.

Un matin, au-dessus des gorges du Verdon, à la suite d'un malentendu, Belmondo et Vanel sont arrivés sur le tournage avec une bonne demi-heure de retard. Melville, qui n'était pas pourtant un miracle d'exactitude, était arrivé à l'heure ce jour-là. Il s'en est aussitôt pris à Vanel.

— Je comprends qu'à votre âge ce soit difficile de se lever de bonne heure. Mais à cause de vous, on risque de perdre une journée de tournage.

Belmondo est immédiatement intervenu pour prendre la défense de Vanel, menaçant même de quitter le tournage si Melville ne changeait pas d'attitude.

Melville a commis alors une grave erreur de psychologie. Il s'est tourné vers Vanel en lui reprochant d'être la cause de sa brouille avec Belmondo, un ami de quinze ans !

Hors de lui, Belmondo a attrapé Melville par le col de sa veste :

— Je t'ai déjà dit de foutre la paix à Charles. Il n'est en rien responsable de tes conneries. Alors, excuse-toi ! Sinon, on s'en va, et tu le finiras tout seul, ton film de merde. Melville le regarda, outré et désespéré.

— Jean-Paul ! Tu te rends compte comment tu me parles ! Je suis monsieur Melville.

— Et moi, je suis monsieur Belmondo ! Et monsieur Belmondo, il dit pour la dernière fois à monsieur Melville de foutre la paix à monsieur Vanel.

Melville se tourne alors vers Vanel avec une tristesse candide.

— Vous voyez à quoi on en arrive à cause de vous, monsieur Vanel !

La réplique de trop ! Furieux, Belmondo se jette alors sur Melville et lui balance une droite qui l'expédie à terre. Son Stetson et ses lunettes noires roulent sur le sol. Belmondo les pétime allègrement puis se tourne vers Melville qui, à défaut de sa dignité, reprend péniblement ses esprits, son crâne chauve luisant de sueur sous le soleil.

— Tu sais à quoi tu ressembles sans ton chapeau et tes lunettes noires ? A un gros crapaud ! Voilà ce que tu es ! Un crapaud !

Melville tente une dernière manœuvre :

— Mais alors, Jean-Paul, le film ne sera jamais terminé !

— J'en ai rien à foutre, moi, que ton film à la con ne soit jamais fini ! Allez, viens Charles, on s'en va !

Belmondo a pris Vanel par le bras. Sous le soleil brûlant du

Lubéron, ils sont montés dans une voiture et ne sont jamais revenus.

Or, il fallait bien terminer le tournage avec ou sans Belmondo et Vanel. Melville tenait essentiellement à ses huit jours de prises de vue aux Etats-Unis. Il a donc tourné des plans quasi documentaires sur le pont de Brooklyn et dans les montagnes rocheuses. La plupart du temps, c'étaient des plans filmés de l'arrière d'une voiture avec des doublures prises de dos de telle manière qu'on puisse confondre leurs silhouettes avec celles de Vanel et de Belmondo. Il fallait cependant enregistrer les voix des acteurs pour que le dialogue rende l'intrigue compréhensible. Tous deux n'acceptèrent le principe de ce doublage qu'à la condition expresse que Melville ne soit pas présent dans le studio lors de l'enregistrement.

A la lumière de ce psychodrame, on comprend mieux certaines incohérences ou certaines lacunes du récit. Pourtant, *L'Aîné des Ferchaux* est un film singulièrement attachant, d'une poésie crépusculaire rendue peut-être plus troublante par les aléas du tournage. C'est même un film terriblement melvillien par l'ambiguïté des rapports entre les personnages.

Une ambiguïté et une perversité que Melville entretenait soigneusement jusque dans les détails de la vie quotidienne. Un soir, il me demande avec un sourire gourmand si j'ai lu *Le Film français*, le magazine professionnel du cinéma.

— Rien ne vous a choqué, monsieur Boisset, dans le numéro de cette semaine ?

Melville feuillette le magazine, s'arrête sur une page de publicité consacrée au film de Sergio Gobbi *L'Espace d'un matin*, et me la tend.

Je découvre une photo assez banale. On y voit Sergio Gobbi qui était également l'interprète principal du film courir vers l'objectif avec sa partenaire Sophie Real.

— Il n'y a vraiment rien qui vous choque, monsieur Boisset ?

Je regarde attentivement la photo et n'y voit toujours rien de particulier.

— Vous avez vu la braguette de cet imbécile, monsieur Boisset ? En effet, la braguette de Sergio Gobbi était largement ouverte. Rien de choquant, mais indiscutablement sa braguette était ouverte. Il fallait vraiment être Melville pour remarquer ce détail.

Il était 1 heure du matin. Melville prend son téléphone et compose un numéro.

— Allo, monsieur Gobbi ? Ici Maurice Bessy, le directeur du *Film français*. Vous avez apparemment l'intention de faire interrompre la parution de ce magazine professionnel honorablement connu.

— Moi ? Mais non ! Pourquoi dites-vous ça ?

— Vous avez vu la page que vous avez fait paraître dans *Le Film français* ?

— Bien sûr. Quel est le problème ?

— Vous avez un numéro de la revue chez vous, je suppose. Eh bien, regardez bien votre page.

— Qu'est-ce qu'elle a ma page ?

— Vous avez vu votre braguette, monsieur Gobbi ?

— Oh, merde !

— Monsieur Gobbi, venez demain matin à 10 heures dans mon bureau avec votre avocat. Nous examinerons ensemble les mesures à prendre pour éviter l'interdiction du *Film français*. A demain, monsieur Gobbi.

Bien évidemment, le lendemain, Melville appelle son ami Bessy vers l'heure du déjeuner. Encore effaré, le directeur du *Film français* raconte à Melville qu'il a perdu une demi-heure avec un fou venu lui parler de sa braguette. Il semble bien que Sergio Gobbi n'ait jamais su que le responsable de sa mésaventure était Jean-Pierre Melville.

Une personnalité complexe que celle de Melville. Il pouvait être injuste, mesquin, cruel même. Mais il était difficile de résister à son charme. Et si on voulait bien s'en donner la peine, on apprenait énormément à son contact. Intensément cultivé, il aimait faire partager son savoir à ceux qu'il appréciait. J'ai appris avec lui à créer une atmosphère dans une scène d'apparence banale, à évoquer le mystère de l'angoisse avec de simples jeux de lumière.

Ainsi, quand j'ai tourné, bien longtemps après, *Jean Moulin*, avec Charles Berling, j'ai eu constamment à l'esprit *L'Armée des ombres*, un film que je connais presque plan par plan. Dans cette œuvre exceptionnelle, il avait su évoquer la guerre, le courage, la peur en filmant des rues désertes dans les tonalités glacées d'images qui oscillaient entre le jour et la nuit, entre le noir et le blanc. Comme tous ceux qui ont travaillé avec lui, j'ai connu des moments difficiles avec Melville, mais je me souviendrai toujours de son exigence absolue. Melville, un homme qui vous tirait toujours vers le haut. Un peu comme, dans un autre style, certes, René Clément.

Les coulisses de *Paris brûle-t-il* ?

Dès le départ, *Paris brûle-t-il* reposait sur un malentendu. La Paramount et son nouveau patron, Charlie Bluhdorn, voulaient en faire une réplique au triomphe du *Jour le plus long* de la 20th Century Fox et de Darryl Zanuck. Et René Clément, metteur en scène surdoué de *La Bataille du rail*, de *Jeux interdits* et de *Monsieur Ripois*, entre autres chefs-d'œuvre, n'avait pas du tout la même vision du film que les *moguls* de la Paramount. Il n'avait pas vraiment la fibre épique et s'intéressait beaucoup plus aux histoires personnelles, voire politiques, des libérateurs de Paris. Le bouquin de Dominique Lapierre et Larry Collins, énorme succès de librairie, mélangeait habilement la fresque héroïque et les souvenirs personnels des gens qui l'avaient vécue.

L'adaptation du livre à l'écran semblait particulièrement délicate. Afin d'épauler René Clément et donner au scénario l'indispensable *american touch* pour un projet de cette envergure, la Paramount fit venir à Paris le grand écrivain Gore Vidal. Homosexuel notoire et fervent disciple de Tennessee Williams, ce n'était probablement pas l'homme de la situation. Après quelques semaines d'un séjour sûrement très agréable dans une des meilleures suites du Ritz, Gore Vidal rendit son tablier, mettant en doute la capacité de Clément à diriger un projet aussi important.

Quelques jours plus tard débarquait à Paris le nouveau petit génie de Hollywood, le tout jeune Francis Ford Coppola, auréolé du succès de son adaptation de *Gatsby le magnifique* réalisé par Jack Clayton d'après le roman mythique de Fitzgerald.

Charmant et mince comme un fil à cette époque, Coppola prit la succession de Gore Vidal dans la même suite somptueuse du Ritz. Son séjour lui donna surtout l'occasion d'un recensement exhaustif des meilleurs restaurants de Paris. Contrairement à son prédécesseur, il eut l'élégance (ou l'habileté) de rendre un hommage appuyé à Clément avant de prendre congé au bout de quelques semaines sur un télex lapidaire à Charlie Bluhdorn. Dans des termes choisis, il lui conseillait de ne pas faire *Paris brûle-t-il* ? qui n'intéresserait strictement personne aux Etats-Unis. Il estimait que ce conseil salutaire valait largement les sommes importantes qui lui avaient été versées pour (ne pas) écrire le scénario.

Bien qu'ils soient tous deux crédités du scénario au générique, il ne reste dans le film pas une ligne, pas une réplique ni de Gore Vidal, ni de Francis F. Coppola. En fait, après un bref tour de piste

de Jean Aurenche et Pierre Bost, les deux vieux complices de René Clément, l'essentiel du film a été écrit par Marcel Moussy qui venait d'avoir son heure de gloire en cosignant avec François Truffaut le scénario des *Quatre Cents Coups*.

Pendant plus d'un an, je fus le serviteur fidèle et même l'ombre portée de René Clément. Plus que son assistant, j'étais son confident, celui auquel il faisait part de ses doutes comme de ses rêves, de ses joies comme de ses souffrances tout au long d'un tournage qui fut sans doute l'un des plus compliqués de toute l'histoire du cinéma français. Ce fut aussi le plus passionnant auquel il m'ait été donné d'assister.

Précis, méticuleux à l'extrême, Clément était très attaché à l'authenticité des faits, des personnages et des lieux. Pendant la préparation, il m'avait chargé d'aller interroger toutes les personnes encore vivantes dont le destin allait être évoqué dans le film.

C'était bien évidemment un travail de recherches auquel s'étaient déjà livrés Lapierre et Collins pour rédiger leur livre. Mais il était fascinant de constater à quel point, poussés dans leurs retranchements, ces personnages, célèbres ou anonymes, pouvaient préciser, voire même modifier, leurs témoignages.

Les rapports détaillés que je faisais à Clément sur mes entretiens avec von Choltitz, gouverneur de Paris en 1944, ou avec de grands résistants comme Chaban-Delmas, Rol-Tanguy ou Edgard Pisani eurent une influence déterminante sur la vision du film telle qu'elle s'imposait peu à peu à lui. Une vision qu'il voulait jusqu'à l'obsession aussi proche que possible de la réalité.

Le général de Gaulle souhaitait ardemment que le film soit tourné. Mais que le film soit tourné suivant sa perspective personnelle des événements. Il a donc pris connaissance du scénario et convoqué Clément à l'Élysée. L'entretien a été bref mais décisif. J'accompagnais Clément, et ces quelques minutes avec le sauveur de la France m'ont passablement impressionné.

Le général de Gaulle n'était pas un homme qui aimait perdre son temps. Il est entré tout de suite dans le vif du sujet.

— Votre scénario n'est pas mal, monsieur Clément, mais il met beaucoup trop en avant les Américains.

— Mais, mon général, la vérité historique...

— La vérité historique est ce qu'on la fabrique, monsieur Clément. Ce sont les Français qui ont libéré Paris, pas les Américains ! Si votre film respecte cette vérité historique-là, on mettra à votre disposition tous les moyens dont vous aurez besoin. Une dernière chose. Vous me couperez toutes les scènes dans lesquelles je suis

censé apparaître. On ne fait pas jouer le général de Gaulle par un acteur !

En effet, le général de Gaulle n'apparaît pas directement dans le film. En effet, les Français résistants et ceux de la 2^e DB ont un rôle prépondérant dans la libération de Paris. En effet, *Paris brûle-t-il ?* a bénéficié des moyens politiques, administratifs et militaires les plus importants jamais accordés à un film.

Des moyens si importants que Clément était parfois dépassé par leur ampleur. Il me souvient d'une offensive de blindés filmée à plusieurs caméras aux environs de Versailles. Une vingtaine de chars apparaissaient au sommet d'une colline et dévalaient vers Paris. Au moment de tourner, il s'est mis à pleuvoir à torrents et les chars se sont embourbés dans les champs. Il a fallu plusieurs jours pour les dégager. Clément était désespéré mais parfaitement impuissant. Lors de l'entrée de la 2^e DB dans Paris, les chenilles des chars n'appréciaient pas plus les pavés que la boue et sautaient les unes après les autres. Ainsi, au fur et à mesure des tournages avec les blindés, on s'apercevait qu'ils ne pouvaient rouler ni dans la boue, ni sur le sable, ni sur les pavés, ni sur le goudron. Les tankistes nous expliquaient gravement qu'en temps de guerre, le plus simple était de placer les blindés sur des porte-chars qui les transportaient jusqu'à l'endroit où ils devaient livrer bataille.

Clément enrageait en repensant à ces plans extraordinaires des films de guerre soviétiques où l'on voyait des dizaines de tanks déferler dans la steppe. En vérité, la mise en place des moyens militaires colossaux mis à sa disposition l'effrayait plus qu'elle ne le réjouissait.

Les rues de Paris nous appartenaient du lever du jour vers 5 heures du matin jusque vers 11 heures. Puis la circulation reprenait. Evidemment, de telles autorisations de tournage seraient impensables aujourd'hui. C'était un rythme de vie terrifiant.

Je passais prendre Clément à son domicile vers 4 heures du matin et le conduisais jusqu'au lieu de tournage. En chemin, il me donnait ses instructions pour les premiers plans.

Le jour où se filmait la traversée de Paris par la 2^e DB depuis la porte d'Orléans jusqu'à la Seine, tout au long de l'avenue d'Orléans puis du boulevard Saint-Michel, des centaines de blindés, d'automitrailleuses et de camions remplis de soldats attendaient les instructions. C'était gigantesque. Gigantesque et terrifiant. Paniqué, Clément s'est mis à pleurer. Il m'a fallu le réconforter pour qu'il fasse bonne figure en arrivant place Saint-Michel où attendaient des dizaines de techniciens et une foule de figurants.

Un énorme travail de décoration avait été accompli dans la nuit

pour habiller la place Saint-Michel aux couleurs de l'été 1944. Les premiers plans reconstituaient un accrochage qui avait eu lieu entre une section de SS et des soldats de la 2^e DB devant la librairie Gibert. Evidemment, les riverains avaient été prévenus du tournage de ces scènes de guerre par les journaux, par la radio et par la distribution de tracts dans les boîtes aux lettres.

Le tournage commença, avec des explosions de grenades, des rafales de mitraillette ; des SS qui couraient en hurlant sur le trottoir. Brusquement, une vieille dame surgit de son immeuble, un broc à la main, pour aller chercher son lait. Bousculée dans le feu de l'action par les soldats allemands, terrifiée par la fusillade, elle se crut victime d'une hallucination et s'effondra, terrassée par une crise cardiaque.

La libération de Paris avait, vingt ans plus tard, fait une nouvelle victime.

Clément attendait comme une délivrance qu'on en finisse avec les scènes de guerre qu'il avait du mal à maîtriser. Il ne soupçonnait pas les problèmes invraisemblables qu'allaient à leur tour lui poser les acteurs.

Il y avait dans le film près de deux cents rôles, presque tous tenus par des vedettes. Le casting ressemblait à une sorte de Bottin mondain du cinéma international. Parmi les acteurs français, il était plus facile de recenser les stars qui n'étaient pas dans le film que celles qui y apparaissaient, parfois pour un jour ou deux. Je crois que les seuls qui manquaient à l'appel étaient Jean Gabin, Louis de Funès, Fernandel et Michèle Morgan.

Une grande partie du tout-Hollywood était aussi au rendez-vous. Le général Patton était joué par Kirk Douglas, le général Bradley par Glenn Ford, leurs officiers par Anthony Perkins, George Chakiris, Robert Stack et bien d'autres. Soucieux d'affirmer, même dans des rôles fugitifs, leur vedettariat, ils rivalisaient de caprices parfois surprenants. Ainsi Kirk Douglas, qui se plaisait à exhiber ses pectoraux, au demeurant spectaculaires, avait exigé de tourner une scène torse nu. Il avait fallu improviser une séquence improbable dans la forêt de Fontainebleau au cours de laquelle Leclerc venait lui exposer son plan de bataille tandis que Patton se rasait devant sa tente. Torse nu, bien sûr.

Mais l'acteur qui causa le plus de problèmes à Clément fut indiscutablement Orson Welles, qui jouait le consul suédois Raoul Nordling, l'homme qui avait convaincu le général von Choltitz de désobéir à Hitler et de ne pas brûler Paris. C'était un rôle magnifique. Mais il était clair que Welles ne l'avait accepté que pour des raisons financières. Il affichait un mépris souverain pour cette

superproduction guerrière qui lui paraissait d'une stupidité sans bornes et ne cachait pas le peu de respect que lui inspirait le travail de Clément.

L'attitude de Welles était d'autant plus injuste que ce dernier éprouvait une grande admiration pour lui et se réjouissait de leur rencontre. Dès leur première confrontation, Orson Welles se montra odieux. En fait, il ne pardonnait pas à Clément de bénéficier du budget d'une gigantesque superproduction alors que lui-même, dont personne ne contestait pourtant le génie créateur, ne parvenait pas à financer ses projets.

Si Clément ne parlait pas un mot d'anglais, Welles comprenait parfaitement le français et le parlait assez correctement quand il en avait envie. Et c'est sans doute pour bien manifester son intention de garder ses distances qu'il exigea d'avoir un traducteur pour toutes ses relations avec Clément. Comme Welles appréciait ma cinéphilie galopante, il fut décidé que me serait dévolue cette fonction délicate.

Ce fut immédiatement un cauchemar. Alors que je m'efforçais de traduire le message de bienvenue de Clément à son prestigieux interprète, Welles me coupa sèchement la parole dans un anglais brutal.

— Dis au petit homme que je n'en ai rien à foutre de ses âneries. Qu'il me dise ce que je dois faire. Je suis payé pour ça, mais je ne suis pas payé assez cher pour écouter ses conneries.

Clément, tout sourires, me pressait de traduire ses propos. Je me lançais dans une laborieuse transposition pour lui expliquer que Welles était également ravi de tourner avec lui. Orson Welles a éclaté d'un rire tonitruant et m'a attrapé l'oreille.

— Yves, tu es un sale petit menteur.

Le voyant d'humeur aussi joyeuse, Clément se mit à rire de bon cœur en me demandant :

— Qu'est ce qu'il dit, Orson ?

Welles a cessé de rire, a jeté un regard jupitérien sur Clément et m'a attrapé brutalement par le bras.

— Maintenant, dis au petit homme qu'il ne doit plus jamais m'appeler Orson. Il doit m'appeler monsieur Welles, et cette fois, ne triche pas !

Bonne chance pour la traduction ! Sous l'œil ironique de Welles, je me lançai dans un numéro de haute voltige pour tenter d'expliquer à Clément, de moins en moins dupe, qu'il préférerait sans doute qu'entre metteurs en scène aussi prestigieux chacun garde ses distances.

Je crois qu'Orson Welles rit encore dans sa tombe de mes efforts de diplomatie.

Parallèlement au tournage principal, j'étais chargé du casting des multiples petits rôles qui se succédaient jour après jour. Lorsqu'il s'agissait de personnages connus, Clément souhaitait évidemment une ressemblance aussi convaincante que possible. A cet égard, la figure emblématique du général Leclerc posait un vrai problème.

Nous avons investi la totalité des immenses plateaux des studios de Saint-Maurice, aujourd'hui disparus au profit de juteuses opérations immobilières. Dans un décor somptueux d'appartement haussmanien, Claude Rich incarnait avec humour le lieutenant de La Fouchardière, ce jeune officier de la 2^e DB qui avait transformé le logement d'une vieille dame en quartier général de la bataille du Luxembourg. Ayant baisé aristocratiquement la main de cette grande bourgeoise, il lui demandait courtoisement l'autorisation de disposer un bazooka dans son salon pour faire exploser deux tanks allemands qui contrôlaient la rue de Médicis. Quelques minutes plus tard, le salon de la charmante vieille dame était pulvérisé à coups de canon par un tank dont les occupants avaient repéré l'origine des tirs de bazooka. La scène demandait une préparation pyrotechnique assez complexe.

Désœuvré, Claude Rich est venu faire un tour sur le petit plateau où je tournais des essais pour le rôle de Leclerc. Avisant la canne et le képi du général, il s'est fait poser une moustache par la maquilleuse et, pour s'amuser, sans aucune idée préconçue, a fait son apparition près de la caméra. L'effet était saisissant. C'était Leclerc. Le problème, c'est qu'il tournait déjà un autre rôle dans le film.

A la surprise de Claude, j'ai insisté pour lui donner le texte de la scène d'essais. Nous avons donc tourné ce qui lui paraissait n'être qu'une plaisanterie, et il est retourné sur le plateau principal pour jouer La Fouchardière.

Le lendemain soir, après les rushes de la journée, je devais présenter à Clément les différents essais. Aucun de mes Leclerc n'était vraiment convaincant. Evidemment, sans prévenir personne, j'avais gardé pour la fin l'essai de Rich. Dès qu'il est apparu sur l'écran, Clément a fait un bond sur son fauteuil.

— C'est formidable ! C'est lui Leclerc ! la ressemblance est hallucinante. Et en plus, il est bon comédien. C'est qui ?

Clément a eu du mal à admettre que ce comédien qui l'avait emballé était Claude Rich avec qui il venait de tourner toute la journée. Personne ne s'est ensuite rendu compte que dans ce film Rich jouait deux personnages qui n'avaient strictement rien à voir l'un avec l'autre. A ma connaissance, c'est d'ailleurs un cas unique dans l'histoire du cinéma.

Plus le tournage avançait, plus Clément donnait l'avantage aux scènes psychologiques par rapport aux scènes d'action. Et plus la Paramount s'inquiétait. Des rumeurs commencèrent à courir dans les bureaux selon lesquelles il était fortement question de remplacer Clément. On murmurait même que John Frankenheimer était déjà à Paris prêt à reprendre le tournage au pied levé.

Heureusement, René Clément n'était pas au courant de ces bruits de couloir et je faisais de mon mieux pour l'en protéger. Jusqu'au jour où, sans avoir prévenu personne, Charlie Bluhdorn, le grand boss de la Paramount, a débarqué à Paris. Une rumeur malveillante enflait dans les bureaux de la production. C'était officiel, Bluhdorn allait annoncer à Clément qu'il était viré à l'issue des rushes du jour.

J'ai aussitôt appelé Bella, la femme de Clément, pour la prévenir de ce qui se tramait contre son mari. C'était une femme extraordinaire, d'une intelligence et d'une vivacité hors du commun. Elle était assez disgracieuse, ressemblait plus à une grenouille qu'à une libellule, mais compensait ce physique difficile par un charme slave percutant. Elle s'exprimait avec un accent d'Europe centrale à couper au couteau qui, bizarrement, donnait encore plus de force à ses propos. Elle se doutait de la situation et me promit d'être à la projection pour soutenir son mari.

Dans la petite salle privée du Paramount Opéra, la vision des rushes se déroula dans un silence glacial. Manifestement, les images du départ d'un convoi de déportés, plus émouvantes que spectaculaires, ne correspondaient pas à ce qu'espérait Bluhdorn. Lorsque la lumière se ralluma, personne ne parlait. Tout le monde était convaincu que le sort de Clément était scellé.

Charlie Bluhdorn, l'air soucieux, le visage fermé, se dirigeait vers Clément. Bella eut alors un coup de génie. Avant que Bluhdorn ait pu ouvrir la bouche, elle s'est interposée et s'est mise à engueuler son mari, moitié en français, moitié en yiddish, avec une extrême violence.

— René, tu devrais avoir honte ! Faire ça à M. Bluhdorn, c'est une catastrophe !

On aurait pu croire qu'elle faisait allusion aux rushes qu'on venait de voir. Mais c'était beaucoup plus malin que ça.

— Venir voir Charlie avec un pull-over tout taché, à moitié déchiré ! Tu devrais avoir honte !

Pris de court, Bluhdorn, qui n'était probablement pas un méchant homme, se trouva dans l'obligation de prendre la défense de ce pauvre type en proie aux vociférations d'une irréductible mégère. Il pouvait difficilement en rajouter en annonçant à Clément qu'il était viré.

Par cet incroyable coup de bluff, non seulement Bella avait sauvé la tête de Clément mais elle avait réussi à le rendre sympathique à Bluhdorn. La suite du tournage se déroula donc dans une ambiance infiniment plus sereine et Clément eut les coudées beaucoup plus franches pour amener le film vers une vision plus intimiste des événements historiques.

La scène impressionnante des lycéens fusillés par les Allemands à la cascade du bois de Boulogne est, à cet égard, emblématique. Clément a réussi à insuffler une émotion profonde aux jeunes comédiens, emmenés à la mort par un mouchard joué avec une veulerie pathétique par Jean-Louis Trintignant. Parmi ces inconnus, il y en avait deux qui ont fait leur chemin depuis. C'étaient Michel Sardou et Patrick Maurin, qui allait connaître la gloire des années plus tard sous le nom de Patrick Dewaere.

Sans vouloir jouer *a posteriori* les fakirs birmans, il était facile de deviner dès cette époque les qualités exceptionnelles de Patrick. Il jouait un lycéen arraché brutalement de l'arrière d'un camion par des soldats allemands et jeté sur le sol de la clairière. Déjà, il ne trichait pas. Il se laissait tomber en avant, la tête la première, au risque de se blesser. Et lorsqu'il se relevait, il avait un regard de détresse bouleversant. Patrick Dewaere, un acteur qui ne trichait jamais. C'est d'ailleurs de cette sincérité absolue qu'il est mort.

On ne ressort pas indemne d'un tournage comme celui de *Paris brûle-t-il ?*. Comme le fameux verre à moitié plein ou à moitié vide, le film fut un demi-échec ou un demi-succès. Ce ne fut pas la catastrophe prévue par Coppola et Gore Vidal. Mais ce ne fut pas non plus le triomphe analogue à celui du *Jour le plus long* rêvé par les financiers de la Paramount.

Pour ce qui me concerne, cette année de travail avec René Clément a été fondatrice. Clément avait une formation d'architecte. Il construisait ses films comme un immeuble avec un souci extrême de l'équilibre entre les différents éléments. Par ailleurs, cet homme si réservé, presque janséniste, dans la vie était un directeur d'acteurs passionnel. Derrière la caméra, il vivait intensément les émotions des comédiens. Avec Alain Delon, pour lequel il éprouvait une véritable adoration, il avait réussi à tisser un fil invisible assez fascinant. Derrière la façade d'un caractère ombrageux et souvent méfiant, Delon guettait les réactions de Clément et s'en nourrissait intensément. Avec Michel Piccoli et Bruno Cremer, qui incarnaient respectivement le gaulliste Edgard Pisani et le communiste Rol-Tanguy, il discutait longuement des implications politiques de leurs personnages. Clément avait l'intelligence d'adapter sa direction d'acteurs selon la personnalité des comédiens. Parfois, mais rarement, ça ne marchait pas. Comme avec Orson Welles. Ce sont

des choses qui arrivent.

Vittorio de Sica et l'enfer du jeu

Ne pas s'entendre avec un comédien, voilà un désagrément qui aurait été impensable pour Vittorio De Sica. Pape vénéré du néoréalisme italien, auteur indiscutés de chefs-d'œuvre comme *Le Voleur de bicyclette*, *Sciusià* ou *Umberto D*, mais aussi vedette adulée de comédies populaires comme la série des *Pain, amour et fantaisie* avec Gina Lollobrigida, De Sica était le charme personnifié.

Avec un sourire enjôleur et un humour délicat, il savait donner au moindre figurant l'illusion qu'il était pour un moment le centre du film. Sur le plateau, du producteur qui était en extase devant lui jusqu'aux techniciens les plus obscurs en passant par les vedettes les plus capricieuses, tout le monde l'adorait.

Passer du tournage épique de *Paris brûle-t-il ?* à l'univers surprotégé de Vittorio De Sica était une expérience fascinante. *Un monde nouveau*, au demeurant l'un des films les moins connus de De Sica, était basé sur un scénario audacieux de Cesare Zavattini, le scénariste phare du néoréalisme italien. Le film s'attaquait à un des sujets les plus tabous du moment : l'avortement. Le projet se heurta immédiatement à une violente opposition des milieux catholiques qui multiplièrent les pressions pour en paralyser le tournage. Ils allèrent jusqu'à menacer De Sica de le faire excommunier ! Chaque autorisation de tournage semblait poser un problème insurmontable, particulièrement dans les hôpitaux et les bâtiments administratifs. Une méthode de censure parallèle souvent efficace dont je devais faire l'amère expérience pour nombre de films que j'allais réaliser par la suite.

De Sica était courageux. Il ne se laissa pas impressionner. Plein de ressource et immuablement zen, il restait en toutes circonstances d'un calme et d'une courtoisie exemplaire, et il trouvait toujours une solution pour contourner les interdictions. Dans ce domaine, comme dans celui de la direction d'acteurs, j'ai beaucoup appris à son contact.

Le producteur du film, Harry Saltzman, venait de remporter un succès planétaire avec *James Bond 007 contre docteur No*. Il avait donc donné à De Sica des moyens à peu près illimités. Mais, nourri d'une culture anglo-saxonne, il s'inquiétait du goût qu'avait son metteur en scène pour les conditions de tournage les plus proches de la réalité.

Une partie de l'action d'*Un nouveau monde* était située dans les

milieux de la prostitution. De Sica tenait beaucoup à nourrir son film de plans tournés réellement dans les rues chaudes de Paris, particulièrement dans le quartier des Halles. Pour filmer de véritables prostituées en train de racoler leurs clients sans provoquer d'esclandre, nous avons imaginé un système de prises de vues à partir d'une camionnette munie de glaces sans tain absolument indétectables de l'extérieur. Un peu comme les fameux « sous-marins » utilisés par la police pour les filatures.

Il fallait être extrêmement prudent pour ne pas se faire repérer par les proxénètes qui surveillaient le travail des filles. Nous restions donc enfermés pendant plusieurs heures dans la camionnette.

Tout d'un coup, à ma grande surprise, au détour de la rue Quincampoix, j'ai vu surgir la haute silhouette ascétique, couronnée de cheveux blancs, d'un cinéaste prestigieux, célèbre pour l'austérité de ses réalisations fréquemment centrées sur des sujets religieux. Le hasard avait voulu qu'il choisisse une prostituée qui opérait juste devant notre sous-marin. Nous avons donc involontairement filmé en gros plan les négociations pour le prix de la passe de ce moraliste intransigeant.

Evidemment, si De Sica s'est beaucoup amusé aux rushes en découvrant les vices cachés de son respectable confrère, le plan n'a pas été retenu au montage final. Il reste pourtant dans *Un monde nouveau*, coquetterie malicieuse de De Sica, un plan fugitif dans lequel un spectateur très attentif peut identifier ce grand cinéaste aux cheveux blancs, précurseur involontaire du cardinal Daniélou, décédé quelques années plus tard en état d'épectase dans cette même rue Quincampoix.

Malgré son professionnalisme exemplaire, De Sica était en proie à une passion névrotique pour le jeu. Une passion si forte qu'elle avait souvent des répercussions sur le tournage. De Sica allait jouer chaque jour au Grand Cercle, un établissement huppé proche des Champs-Élysées. Il jouait et perdait des sommes considérables. Au point que, malgré les salaires somptueux versés par Harry Saltzman, il était couvert de dettes. Des dettes toujours plus importantes que, comme tous les joueurs, il espérait chaque soir pouvoir combler sur un coup de chance miraculeux.

Une grande partie du tournage avait lieu la nuit. Le plus souvent dans la rue. En début de soirée, De Sica s'ingéniait à inventer des plans à la grue d'une incroyable complication. Il me confiait le soin de les régler avec le chef opérateur Jean Boffety et bénéficiait ainsi de plusieurs heures de liberté pour filer au Grand Cercle. A charge pour moi d'aller le récupérer à la table de jeu lorsque le plan était prêt. J'avais donc toujours dans ma voiture la veste de smoking et le

nœud papillon indispensables pour pénétrer sous les lambris du Grand Cercle.

Une nuit, nous tournions place de la Concorde. Pour faciliter les prises de vues, une grande partie de la place avait été interdite à la circulation. Avec Boffety, nous avons mis en place un grand mouvement de grue qui accompagnait les deux jeunes héros, Nino Castelnuovo et Christine Delaroche, à travers les jets d'eau de la fontaine et se terminait en gros plan sur un baiser passionné.

Un plan particulièrement compliqué à régler. Nous avons commencé la préparation vers 20 heures. Vers minuit, Boffety me donne le feu vert pour aller chercher De Sica. J'enfile ma veste de smoking et je me précipite au Grand Cercle. Francisci, le tenancier corse de l'établissement, m'intercepta à l'entrée.

— Votre patron, il est mal. Il a beaucoup perdu.

En effet, De Sica était effondré, en larmes, sur un canapé, dans un petit salon attendant à la salle de jeu. Il avait perdu une somme énorme. Près de cinquante millions de francs. La moitié de son salaire pour réaliser le film.

Inutile de préciser que, cette nuit-là, il n'était pas au mieux de sa forme. Comme c'était un très grand professionnel, il a pourtant réussi à prendre sur lui. Quand nous sommes arrivés place de la Concorde, personne n'aurait pu voir sur son visage souriant les stigmates de la catastrophe qu'il venait de vivre.

Une grande leçon de vie et de cinéma. Il y a des jours où un metteur en scène a autant envie de tourner que de se pendre. Mais coûte que coûte, avec quarante de fièvre ou un gros désespoir d'amour sur le cœur, il doit assurer le tournage. *The show must go on !*

Un autre grand professionnel qui assurait contre vents et marée sur le plateau de *Un monde nouveau*, c'était Pierre Brasseur. Un grand acteur mais un immense ivrogne. On tournait dans une aile désaffectée de l'hôpital de la Salpêtrière. Bien entendu, il se cachait pour boire et déployait des trésors d'imagination pour planquer ses bouteilles de whisky. Il avait pris l'habitude de les dissimuler dans les chasses d'eau des différentes toilettes de l'étage.

Je faisais donc la tournée des chasses d'eau, confisquais les bouteilles et les cachais dans les bureaux de la production où il n'osait pas venir les récupérer. Mais il avait rapidement fait un scandale, se prétendait victime de vols sur le tournage. Sans préciser évidemment la nature de ces vols.

J'ai donc été obligé d'affiner mes méthodes de surveillance. Je passais derrière lui et vidais les bouteilles dans les cuvettes des W-C avant de les remettre en place dans les chasses d'eau. Il était alors

dans un doute métaphysique terrifiant, soupçonnant qu'un malfaisant lui avait vidé ses bouteilles, mais incapable de se souvenir si ce n'était pas lui qui les avait terminées.

Pourtant, même si certains jours, en fonction de son état d'imprégnation alcoolique, on pouvait se demander s'il serait capable d'aller jusqu'au bout de ses répliques, jamais une seule fois il n'a mis en danger le tournage.

C'est d'ailleurs la marque des très grands acteurs. Même ivres morts ou dans un état comateux après une absorption massive de substances vénéneuses, ils trouvent l'énergie miraculeuse pour dire leur texte et parfois même être formidables.

Je me souviens avoir assisté au tournage de certaines scènes de *La Nuit des généraux*, avec Peter O'Toole. Il arrivait aux studios de Billancourt sur le coup de 11 heures du matin, effondré sur la banquette arrière de sa Rolls-Royce. On le sortait à demi inconscient de sa voiture. Ivre mort, il était incapable de faire un pas. On le maquillait, on l'habillait et on l'amenait vers midi sur le plateau où l'attendait le réalisateur Anatole Litvak. On l'asseyait sur une chaise. Il sommeillait et assistait les yeux mi-clos aux répétitions qu'effectuait à sa place, face à Omar Sharif, une doublure qui lui ressemblait vaguement. Lorsque Litvak venait lui demander s'il était prêt à tourner, il esquissait un geste d'assentiment, on l'aidait à se lever de sa chaise. Il se dirigeait en titubant jusqu'à sa place de départ.

Et brusquement, lorsque Litvak criait « Moteur ! Action ! », un véritable miracle se produisait. En un instant, il mesurait dix centimètres de plus. Son regard s'allumait comme une ampoule électrique. Ses gestes devenaient fermes, se démarche décidée, son élocution digne de l'Old Vic Theater. Il jouait même la scène avec une incroyable énergie.

— *Cut !*

A peine Litvak avait-il arrêté la caméra, O'Toole perdait dix centimètres. Son œil s'éteignait. Il fallait le ramener à sa chaise sur laquelle il s'effondrait jusqu'à la prise suivante. Fascinant !

Une démonstration par l'absurde du paradoxe du comédien ? Sans doute. Mais surtout un exemple pathétique des abîmes vertigineux vers lesquels peuvent conduire l'angoisse et l'insécurité dans laquelle vivent et meurent beaucoup d'acteurs. L'alcool, la drogue, le sexe, le jeu sont souvent des refuges pour des créateurs incapables d'assumer les paradoxes de leurs personnalités multiples.

Vittorio De Sica était certainement beaucoup plus tourmenté qu'il ne le laissait paraître. *Un monde nouveau* était assurément un film très personnel. Et l'échec du film, victime des violentes attaques des

catholiques intégristes, le blessa profondément. Il fallut, quelques années plus tard, le succès critique et commercial de l'admirable *Jardin des Finzi Contini* pour lui faire reprendre confiance. Mais, entre-temps, même si le démon du jeu l'avait aidé à exorciser ses angoisses, il l'avait aussi définitivement ruiné.

Les œufs brouillés de Stanley Kubrick

A l'issue du tournage d'*Un monde nouveau*, j'étais resté en excellents termes avec le producteur Harry Saltzman. Auréolé du triomphe de James Bond, il avait ses entrées dans toutes les « major compagnies » américaines. Basé à Londres, il me proposa de l'y rejoindre pour me mettre en rapport avec la MGM qui envisageait la production d'un grand film de science-fiction avec Stanley Kubrick. Un film pour l'instant sans titre. Un film mystérieux basé sur un texte de Arthur C. Clarke, l'un des auteurs les plus prestigieux du genre.

Evidemment, je rêvais d'approcher le cinéaste déjà cultissime des *Sentiers de la gloire*, d'*Ultime Razzia*, ou de *Spartacus*. C'est donc singulièrement ému que je débarquai à Hyde Park dans le splendide hôtel particulier dont Saltzman venait de faire l'acquisition.

C'était un samedi, jour de sabbat. Harry était un Juif très modérément pratiquant. Mais sa mère, avec laquelle il vivait depuis la mort récente de sa femme, était l'exemple parfait de la vieille mama juive d'une orthodoxie religieuse rigoureuse. La seule idée que son fils, qu'elle traitait comme un petit garçon malgré ses cinquante-deux ans, puisse travailler un jour de sabbat lui était insupportable.

En pleine préparation de *Billion Dollar Brain*, un gros film d'espionnage de Ken Russell, réalisateur très en vogue à l'époque mais, semble-t-il, singulièrement capricieux, Saltzman rongea donc son frein à la maison. Il n'avait même pas le droit de répondre au téléphone et me demanda comme un service de prendre les appels éventuels.

Je m'acquittais du mieux que je pouvais de cette mission délicate, répercutant à un Saltzman bouillant d'impatience les interrogations financières de ses collaborateurs. Devant les difficultés que j'éprouvais à traduire d'obscur problèmes de taux d'intérêt avec les banques islandaises, il m'arracha l'appareil et se mit à vociférer au téléphone.

Aussitôt, la voix de stentor de Mme Saltzman mère rugit du haut de l'escalier.

— Yves, ce n'est pas correct ! Tu laisses Harry répondre au téléphone. Tu trahis ma confiance.

Singulier paradoxe. Car je me voyais mal, du haut de mes vingt-trois ans plutôt timides, interdire de téléphoner à l'un des plus puissants tycoons de l'industrie cinématographique anglo-saxonne.

Le rendez-vous avec Kubrick avait été fixé au lundi à 12 h 30 dans son manoir près de l'aéroport de Heathrow. Naïvement, je pensais qu'à cette heure et à une cinquantaine de kilomètres de Londres il s'agissait d'une invitation à déjeuner. Et je savourais d'avance le bonheur de cette rencontre privilégiée avec le maître.

En temps et en heure, une limousine vint me chercher et s'engagea sur l'autoroute. Bizarrement, la voiture se traînait sur la voie de droite sans jamais dépasser une vitesse de 50 kilomètres à l'heure.

Comme je m'étonnais, le chauffeur m'informa sèchement :

— Monsieur Kubrick déteste qu'on soit en avance. Nous arriverons chez lui à 12 h 30 précises.

En effet, c'est à 12 h 30 très précises que la limousine s'immobilisa sur les graviers du perron. Un majordome vient m'ouvrir la portière et m'introduit dans un hall glacial.

— Monsieur Kubrick vous recevra dans un moment.

Au bout d'un quart d'heure, le majordome réapparaissait et me faisait rentrer dans une grande salle à manger. Au bout d'une table immense, Stanley Kubrick était en train de dévorer goulûment des œufs brouillés. Sans un mot, il m'invita d'un geste vague à m'asseoir et continua à manger ses œufs brouillés. J'avais l'impression d'être dans un dessin de Chas Adams. Assis sur un coin de chaise en face du grand Stanley Kubrick, je sentais une sueur froide couler le long de mon dos. De toute évidence, j'ai produit une impression catastrophique, mais je ne sais pas à quel moment j'ai commis une erreur fatale.

Après un long moment pendant lequel je m'étais efforcé de ne pas remarquer les œufs qui dégouлинаient sur sa barbe, Kubrick me regarda d'un air féroce.

— Vous connaissez la lune, jeune homme ?

Je le regardai d'un air d'incompréhension profonde.

— Non, pas vraiment.

— Vous avez tout de même une idée de ce à quoi elle peut ressembler, la lune ?

— Non, pas vraiment.

— Eh bien, cherchez ! Et quand vous aurez trouvé, revenez me voir.

Pour bref et décevant qu'il avait été, l'entretien était terminé. Je rentrai à Londres et me rendis, un peu mortifié, aux bureaux de la MGM. Le producteur délégué m'attendait, l'air jovial.

— Alors, ça s'est bien passé ?

— Honnêtement, je ne suis pas sûr d'avoir été très sympathique à

monsieur Kubrick.

— Détrompez-vous ! Vous êtes engagé. Il veut que vous lui trouviez la lune. Enfin, les paysages qui, selon vous, pourraient donner l'impression de la lune.

Une heure plus tard, je signais un contrat en or massif avec la MGM. J'avais un budget illimité pour décrocher la lune en prévision du tournage d'un film qui devait devenir *2001 : l'Odyssée de l'espace*.

A l'époque, l'homme était bien loin d'avoir marché sur la lune. Et personne n'avait vraiment une idée précise des paysages lunaires.

Le lendemain, j'avais pris rendez-vous avec un rédacteur du *National Geographic Magazine*. Il me fit part, photos à l'appui, de trois suggestions : les solitudes glacées au pied des volcans d'Islande, le désert bleu de Namibie et la plaine des Sables sous le volcan du Piton des neiges, sur l'île de la Réunion.

En un mois, j'arpentai dans des conditions de rêve la moitié de la planète. En revenant à Londres, j'avais accumulé et classé des dizaines de films, des centaines de photographies et des milliers de documents.

C'est donc avec une certaine fierté et un peu d'appréhension que je retournai chez Kubrick, traînant le butin de mes recherches dans deux énormes sacs de voyage. Je m'apprêtais à lui faire le récit de mes aventures et à lui détailler les avantages et inconvénients de chacun des sites retenus.

Ce fut une douche froide. Il considéra mes trésors avec un certain effroi.

— Posez ça là ! Je regarderai tranquillement tout ça et je vous ferai savoir ce que j'en pense.

En fait, je n'ai jamais su ce que Kubrick avait pensé de mes repérages. Chaudement félicité et royalement payé par la MGM, je suis rentré à Paris. Les jours suivants, j'ai attendu avec impatience un avis sur mon travail. Les semaines, les mois ont passé sans que j'aie aucune nouvelle. J'ai tourné d'autres films comme assistant. Je suis devenu metteur en scène.

Et puis, un beau matin, à quelques jours du tournage de mon premier film, je reçois un coup de téléphone de la MGM.

— On commence la préparation de *2001 : l'Odyssée de l'espace* lundi prochain. Vous êtes toujours libre ?

Je tente d'expliquer que le temps a passé et que je suis maintenant metteur en scène.

— Monsieur Kubrick va être vraiment déçu.

Quelques minutes plus tard, nouveau coup de fil :

— Stanley Kubrick à l'appareil. Il paraît que vous ne voulez plus

travailler avec moi ?

Je n'ai pas eu le temps d'aller plus loin dans mes explications. Il m'a coupé très vite.

— Tant pis pour vous !

Le moins qu'on puisse en dire, ou du moins pour ce que j'ai pu en juger, Stanley Kubrick n'était pas un homme qui parlait pour ne rien dire.

Plus tard, lorsque j'ai vu et admiré *2001 : l'Odyssée de l'espace*, je me suis rendu compte que le film avait été presque entièrement tourné en studio. Quelqu'un avait-il seulement consulté ces repérages qui avaient coûté une petite fortune et dans lesquels j'avais mis tant de passion ? Pas sûr.

La Rolls de Riccardo Freda

Avec Bertrand Tavernier et Jean Curtelin, tout au long de l'éphémère existence de la revue *Présence du cinéma*, nous avons défendu avec ferveur les maîtres méconnus de la série B italienne : Vittorio Cottafavi, Mario Bava et surtout Riccardo Freda.

Avec une stupéfiante virtuosité, Freda s'était illustré dans tous les genres du cinéma populaire de Cinecittà : le film de cape et d'épée avec des petits chefs-d'œuvre comme *Le Chevalier mystérieux* (qui révéla Vittorio Gassman) ou *Sept épées pour le roi*. Le drame historique avec un *Spartacus* fauché mais admirable ou un *Beatrice Cenci* dont les splendeurs faisaient parfois penser à Visconti. Le mélodrame familial fièrement assumé avec *Le Passé d'une mère*, ou une somptueuse version des *Deux Orphelines*. Le film d'horreur avec *L'Effroyable Secret du docteur Hichcock*, magnifié par la présence sensuelle et mystérieuse de Barbara Steele, une des seules comédiennes qui aient jamais trouvé grâce aux yeux souvent sévères de Freda.

Formidablement doué, incroyablement cultivé et technicien hors pair, Riccardo Freda avait tout pour faire une carrière exceptionnelle. Mais un fichu caractère et un orgueil démesuré l'amenaient souvent à traiter par le mépris les gens qu'il ne respectait pas. Il avait par ailleurs deux particularités un peu préjudiciables pour un cinéaste ambitieux. D'abord, il ne lisait que rarement les scénarios qu'on lui donnait à tourner, expliquant avec une gourmandise nuancée d'autodérision que s'il avait eu l'imprudence de les lire au préalable il n'aurait certainement pas tourné la plupart de ses films. Ensuite, il n'aimait pas beaucoup les acteurs dont la sottise et la suffisance l'agaçaient souvent, et il détestait carrément les actrices. Presque autant que les coiffeurs. A cette double exécution, il y avait une excellente raison.

Il avait été profondément épris de la comédienne Gianna Maria Canale, une des plus séduisantes poitrines du cinéma italien. Et elle l'avait quitté pour un coiffeur. De ce jour, les coiffeurs étaient interdits de séjour sur les plateaux de Freda et les actrices tout juste tolérées. Surtout quand elles étaient jeunes et jolies.

A telle enseigne que les tournages de seconde équipe qu'il me confia sur des séries B comme *Coplan ouvre le feu à Mexico* (petit film d'espionnage situé au Mexique mais tourné intégralement dans la banlieue de Barcelone) ou *Quand sonnera l'heure de la vengeance* (western entièrement tourné dans la banlieue de Rome) se

révélèrent des expériences surprenantes. Contrairement à l'usage, il ne s'agissait pas de tourner les poursuites, les chevauchées ou les fusillades. Freda adorait diriger les scènes d'action et se déchargeait donc sur moi des scènes dites « psychologiques ». Il préférait de loin la compagnie des chevaux à celle des comédiennes. Inutile de préciser que cette répartition des compétences me convenait parfaitement. D'autant plus que, étant crédité de la seconde équipe et les scènes d'action étant les plus réussies, j'acquis un peu abusivement la réputation d'avoir une grande maîtrise dans la direction des poursuites et autres scènes de mouvement.

Il me souvient d'un péplum dont le héros musculeux devait plus ses pectoraux à la gonflette qu'à l'exercice des arts martiaux. C'était un culturiste américain nommé Lang Jeffries, plus célèbre pour avoir engrossé la fille du milliardaire Paul Getty que pour ses prestations shakespeariennes.

Dans une scène d'action, juché sur une colline, il devait déraciner un arbre énorme, mélange de carton-pâte et de latex, et le faire rouler sur un groupe de malfaisants patibulaires qui avaient confisqué sa fiancée et l'avaient enchaînée à un rocher en contrebas. Après chaque prise, il fallait descendre récupérer l'arbre et le remonter jusqu'à la caméra. Lang Jeffries n'était probablement pas Laurence Olivier mais c'était un type gentil. Il m'avait donc proposé de m'aider à remonter l'arbre. En se penchant pour le ramasser, il poussa un cri de douleur. L'athlète complet du péplum venait d'attraper un lumbago. C'est donc sa frêle fiancée, Luciana Gilli, qui m'aida à remonter l'arbre sur la colline, tandis que le héros aux muscles fragiles nous suivait en se tenant le dos et en gémissant. Freda était mort de rire. Ses convictions sur la vanité des acteurs s'en trouvaient profondément renforcées. Tout comme la sévérité de son regard sur la plupart de ses œuvres.

Il est pourtant un film que Freda a pris vraiment au sérieux et qu'il a particulièrement soigné. *Roger-la-Honte* était l'adaptation d'un mélodrame poussiéreux du début du ^{xx}e siècle. Mais c'était un scénario intelligent ciselé par un Jean-Louis Bory en très grande forme. Et, pour une fois, Freda disposait d'un casting formidable. Pas des body-buildés fripés, mais de vrais grands acteurs comme Georges Géret ou Jean-Pierre Marielle. Pas des starlettes mamelues expertes en gâteries aux producteurs dans les couloirs de Cinecitta mais de vraies grandes actrices comme Irène Papas ou Marie-France Boyer. C'était pour moi un bonheur de voir Freda fier de ce qu'il faisait. Le film fut bien accueilli. La critique en a généralement salué les qualités esthétiques. Mais le mélodrame était un genre trop dévalué pour permettre à Freda d'être vraiment reconnu pas

l'intelligentsia parisienne.

Un peu déçu, Freda repartit à Rome où on lui proposait de tourner coup sur coup deux westerns plus ou moins avec les mêmes acteurs. Evidemment, le réalisateur, dont j'étais devenu l'indispensable ombre portée, m'emmena dans ses bagages. En arrivant à Rome, il eut brusquement une idée de génie. Moyennant une augmentation substantielle de son salaire, il se faisait fort, avec mon aide, de tourner deux films en même temps : mêmes acteurs, même équipe, mêmes décors, mêmes costumes, six semaines de tournage pour les deux longs métrages au lieu de quatre semaines pour un seul film. A l'époque, c'était un exploit digne des records de Roger Corman, le champion du *low budget* américain. Le producteur, un charcutier de la banlieue romaine reconverti dans le navet cinématographique, applaudit des deux mains. Fou de reconnaissance, il décida d'offrir à Freda en complément de salaire la Rolls-Royce dont il rêvait. Une Rolls d'occasion, bien sûr !

Dans les jours qui précédèrent le tournage, Freda était plus occupé à faire visiter à sa Rolls la Via Veneto et les grandes artères romaines qu'à préparer son film.

Un beau matin, il décida que pour aller au studio, il était indispensable de traverser la cité du Vatican. Ce n'était pas le chemin le plus direct mais Freda était incapable de résister au plaisir de passer avec sa Rolls devant les gardes suisses médusés.

Lorsque nous arrivâmes devant les arches étroites de l'enceinte du Vatican, je fus saisi par une vague inquiétude. J'avais bien l'impression que la voiture était trop large pour franchir le passage, mais Freda avait l'air si content, si sûr de lui que je n'osais pas trop insister.

Fatale erreur ! Nous restâmes coincés six heures sous l'étroite voûte d'accès à la cité du Vatican. Sans pouvoir ni avancer ni reculer. Et sans pouvoir sortir de la Rolls dont les ailes et les portières raclaient la muraille. Il fallut l'intervention des pompiers pour résorber l'embouteillage géant causé par notre présence et treuiller la Rolls hors de la voûte. Impassible derrière son volant, indifférent aux injures et aux imprécations des automobilistes et des carabiniers, Freda me gratifia pendant ces longues heures d'attente d'une diatribe contre les cinéastes au nom en « ini » qui avaient dévasté le cinéma italien. Et c'est tout juste si Fellini, Antonioni, Pasolini et autre Bolognini n'étaient pas rendus responsables de notre immobilisation sous les fourches Caudines du Vatican.

Arracher le tournage de deux westerns de 90 minutes en six semaines était une entreprise au moins aussi complexe que le

désenclavage d'une Rolls coincée dans les guichets du Vatican. Et là, la virtuosité de Freda donnait toute sa mesure.

Les deux films avaient pour protagonistes l'Américain Mark Damon (devenu par la suite l'un des principaux distributeurs indépendants de Los Angeles) et l'Anglais Stephen Forsyth. Dans l'un des deux films, Mark Damon jouait le héros sympathique, chemise, blouson et Stetson blancs à l'appui, et Stephen Forsyth, chemise, blouson et Stetson noirs, jouait le méchant. Dans l'autre film, les rôles et les costumes étaient inversés.

Une spectaculaire bagarre de saloon était le clou de chacun des deux films. Entourés d'une vingtaine de cascadeurs qui se tapaient dessus de bon cœur, Mark Damon et Stephen Forsyth s'affrontaient au cours d'un combat à poings nus dans la grande tradition de John Ford. Freda avait eu l'idée de faire tracer au milieu du décor une grande ligne blanche. Lorsque Mark et Stephen franchissaient cette ligne, ils cessaient de se battre, échangeaient rapidement blouson et Stetson pour reprendre aussitôt leur pugilat devant les caméras de l'autre film, tandis que tout autour d'eux continuait la bagarre entre cascadeurs.

La scène était filmée en continuité par cinq caméras dont trois montées sur travelling. Freda disposait ainsi d'une richesse et d'une variété de plans exceptionnelles. Il avait une invention visuelle si créative qu'il y a toujours, même dans les moins réussis de ses films, au moins une scène magique. Un peu comme une éblouissante orchidée à la boutonnière du smoking un peu élimé d'un clochard céleste.

L'élégance aristocratique de Freda n'était pourtant pas toujours exempte d'un certain mépris pour la médiocrité des gens auxquels il était confronté.

Dans une scène clé du western *Quand sonnera l'heure de la vengeance*, une bande de desperados investissait une petite ville de l'Ouest pour en organiser le pillage systématique. Juché sur un chariot bourré de cartouches de dynamite, un des bandits devait percuter la banque et sauter de l'attelage juste avant l'explosion. Lors du tournage de la première prise, le cascadeur, pris de panique, sauta beaucoup trop tôt et l'explosion se produisit à contretemps. Il fallait recommencer la scène, donc reconstruire le décor. Dans l'économie spartiate du film, c'était une catastrophe. Furieux, Freda couvrit de sarcasmes le cascadeur qui, mortifié, se répandit en excuses.

Le lendemain, lorsqu'on reprit le tournage de la scène dans le décor reconstruit, le cascadeur fit en effet de son mieux. A telle enseigne qu'il tenta de sauter beaucoup trop tard et vint s'écraser

avec son chariot dans l'explosion de la banque. Devant son corps fracassé, Freda eut cette oraison funèbre assez lapidaire :

— Ce n'était pas vraiment un professionnel.

Cet apparent cynisme de Freda cachait sans doute une émotion sincère que sa réserve et sa pudeur l'empêchaient d'exprimer. J'en suis d'autant plus convaincu que, quelques jours plus tard, il eut à cœur d'assister aux obsèques du cascadeur. Et, sans que personne le sache, il fit parvenir de l'argent à sa femme et ses enfants.

Tel était Riccardo Freda. Une sorte de condottiere impassible dont la philosophie qui pouvait passer pour hautaine cachait d'immenses qualités de cœur.

Il devait me le prouver une fois de plus en insistant auprès de Robert de Nesle, qui se méfiait un peu de moi en raison de mon supposé gauchisme, pour qu'il me confie la réalisation d'un projet fumeux de film d'action en Turquie. En réalité, le projet était surtout un prétexte pour rapatrier en Europe des livres turques bloquées à Istanbul. Je n'étais pas tout à fait dupe et pas vraiment enthousiasmé par les perspectives de cette aventure.

Premier flirt avec Anastasie

Evidemment, tous ces metteurs en scène formidables, Melville, Sautet, De Sica, Clément, Freda, m'avaient, chacun à leur manière, beaucoup apporté tant sur le plan humain que sur le plan cinématographique. Mais maintenant, à vingt-six ans, j'avais vraiment envie de descendre dans la fosse aux lions.

La confiance de Harry Saltzman, qui avait promis de me produire mon premier film, était un atout considérable. Je travaillais depuis quelque temps sur un scénario de polar avec Claude Veillot, héros de la bataille du Monte Cassino et baroudeur de légende devenu journaliste à *L'Express*.

Veillot avait raconté dans un roman remarquable, *Nous n'irons pas en Nigéria*, ses aventures de camionneur trompe-la-mort sur les pistes sahariennes. Michel Audiard et Henri Verneuil avaient très librement adapté le roman sous le titre de *Cent mille dollars au soleil*, et Veillot n'avait été que très moyennement satisfait du résultat qu'il trouvait trop franchouillard à son goût. Pourtant, le film était très réussi et remporta un énorme succès commercial, dopé par l'interprétation d'un Jean-Paul Belmondo et d'un Lino Ventura au meilleur de leur forme.

Grâce au triomphe du film de Verneuil, tout ce qu'écrivait Veillot semblait susceptible de se transformer en or massif. Nous avions écrit ensemble un polar très sulfureux que nous avions appelé *Le Fol Été*. Le film retraçait la carrière tourmentée du gangster Pierre Loutrel, rendu célèbre dans les années 1950 par les exploits du gang des tractions avant et surnommé par la presse « Pierrot le fou ». Ce projet de polar à l'américaine évoquant à travers un film d'action la période trouble de la collaboration et de la Résistance avait enthousiasmé Saltzman.

A travers le personnage de Pierrot le fou, le scénario du *Fol Été* évoquait la « carlingue », la Gestapo française de la rue Lauriston animée par les sinistres Bony et Laffont, des flics marrons qui s'étaient mis au service des Allemands. Loutrel avait été l'un de leurs pires hommes de main avant de s'engager dans la Résistance lorsqu'il avait senti le vent tourner. Fort des appuis qu'il avait su réunir à la préfecture de police, entre collaboration et résistance, Loutrel avait pu multiplier après la Libération les braquages sanglants en toute impunité. Il était même devenu une figure du tout-Paris, affichant sans vergogne une liaison tapageuse avec la starlette Martine Carol, future vedette de *Caroline chérie*. Il devait

être abattu quelques années plus tard dans des circonstances obscures, sans doute parce qu'il en savait trop sur des gens trop importants.

En fait, avec *Le Fol Eté*, étaient déjà réunis dans ce premier projet personnel tous les éléments qui allaient devenir ma marque de fabrique. Un scénario musclé permettant de décrypter les vices cachés d'une société complexe et corrompue. En quelque sorte déjà le cinéma de tous les dangers. Car la censure veillait et Anastasie m'attendait au tournant avec ses grands ciseaux.

A l'époque, le régime gaulliste avait assez soigneusement verrouillé le cinéma. En amont d'une commission de censure déjà extrêmement tatillonne avait été mis en place un organisme pervers : la pré-censure. Il s'agissait en théorie d'une structure destinée à aider les producteurs en les mettant en garde sur les risques de censure que pouvait présenter un projet.

Qu'il s'agisse d'atteinte aux bonnes mœurs ou de mise en cause des institutions, des fonctionnaires zélés lisaient soigneusement les scénarios, les annotaient comme des rédactions de cours élémentaire et signalaient les scènes susceptibles d'attirer les foudres de la commission de censure. Pour conclure, ils émettaient un avis, strictement consultatif, sur les risques d'interdiction aux moins de 16 ans encourus par le film.

Pour le scénario du *Fol Eté*, l'opinion des sages de la commission de pré-censure se révéla proprement catastrophique. Ils se déclarèrent choqués par la violence de certaines scènes, et plus généralement scandalisés par le caractère délibérément provocateur de la mise en cause de la police et des institutions administratives, judiciaires et politiques. En bref, si le film était tourné sous la forme présentée à la commission, il s'exposerait de toute évidence à une interdiction totale de diffusion et probablement même de tournage.

Inutile de préciser que, malgré toute sa bonne volonté, Harry Saltzman fut sérieusement refroidi par ces perspectives encourageantes. Pour mon premier film, il valait mieux envisager un autre sujet.

Avant même d'avoir impressionné un mètre de pellicule, mes ennuis avec la censure commençaient. Ce n'était qu'un début.

Redevenir assistant ? Je m'étais si bien habitué à l'idée d'être metteur en scène que je n'en avais plus vraiment envie. Je me retournai donc vers Robert de Nesle et acceptai, un peu par défaut, sa proposition turque.

Le suppositoire du nain

Robert de Nesle était un personnage pittoresque. Producteur à l'ancienne, il s'était spécialisé dans le cinéma populaire et exploitait sans vergogne les genres à la mode : péplums, westerns, films d'horreur, petits films d'espionnage sous-produits de James Bond ou mélodrames teintés d'un érotisme bon enfant. Comme c'était la mode à l'époque, il finançait ses films à la chaîne avec des coproductions italiens de la même farine. Sans autre ambition artistique que de gagner suffisamment d'argent pour entretenir, modestement, son petit harem de starlettes avides de faire une carrière.

La règle du jeu était simple. Il s'agissait de tourner en Turquie un petit film d'action dans la limite des fonds que ses associés locaux souhaitaient exfiltrer hors du territoire. Pour le reste, il me laissait pratiquement carte blanche en ce qui concernait l'écriture et la réalisation du film.

Avec mon complice Claude Veillot, nous eûmes l'idée, en écrivant *Les Jardins du diable*, d'une sorte d'hommage au chef-d'œuvre du cinéma fantastique des années 30, le cultissime *Les Chasses du comte Zaroff* d'Ernest B. Schoedsack. Le film reposait sur une chasse à l'homme aux règles très strictes, organisée pour se divertir par un milliardaire fou dans une région désertique aux confins de la Turquie et de la Syrie.

Robert de Nesle m'avait prévenu qu'il ne dépenserait rien, ou presque rien, en dehors de la Turquie. Il fallait donc se débrouiller pour trouver des acteurs avec lesquels j'avais des relations d'amitié suffisamment solides pour que l'aventure les amuse et qu'ils acceptent les cachets faméliques que la production était disposée à leur payer.

Pour le rôle principal, j'avais tout de suite pensé à Claudio Brook, l'acteur fétiche de Luis Bunuel depuis *L'Ange exterminateur* et *Simon du désert*. Vedette du cinéma mexicain, il souhaitait tourner en Europe et fut immédiatement séduit par les références aux westerns d'Anthony Mann dans lesquels James Stewart avait toujours un bras ou une jambe cassée dès le début du film. Claudio avait une certaine ressemblance avec James Stewart, et dès la première scène du film, il avait un bras en écharpe.

Autour de lui, j'avais réuni une galerie de comédiens assez extravagante. Il y avait Bernard Blier en taxidermiste érotomane,

Jean Servais en archéologue en proie au démon de midi, Klaus Kinski en sculpteur fou convaincu d'être la réincarnation du marquis de Sade. Il y avait aussi des nains, des monstres et une pléiade de jolies filles dont la seule présence enchantait les soirées de mon producteur à défaut d'assouvir sa libido galopante.

Dès l'arrivée de Klaus Kinski à Istanbul, le climat du tournage a viré à l'orage. J'avais imaginé que son personnage de sculpteur avait installé son atelier dans un hammam de l'époque ottomane pour y façonner des seins de femmes de deux mètres de diamètre et des vagins d'un mètre cinquante de haut.

Bien entendu, cet aménagement un peu particulier avait enthousiasmé Kinski qui en découvrant le décor eut une idée géniale. Il fallait qu'il joue nu. Mais pour Kinski, nu, cela voulait dire entièrement nu. Ce qui était parfaitement impensable à l'époque dans un film grand public. Klaus ne voulait pas en démordre.

— Pour jouer ce personnage extraordinaire, j'ai besoin d'une liberté totale. Tu comprends bien que le moindre vêtement m'empêcherait d'être complètement libre.

Je finis par trouver un arrangement. D'accord, il jouerait nu, mais je m'arrangerai pour le cadrer au-dessus de la ceinture.

Il n'en restait pas moins que sur le tournage, il était nu.

Informés de ces facéties par leurs épouses, les maris des maquilleuses et des habilleuses turques ont pris ombrage de cet exhibitionnisme et ont fait appeler la police.

Trois heures après le début des prises de vue, Klaus et moi étions arrêtés pour outrage public à la pudeur et conduits sans ménagement, menottés et entravés, à la prison principale d'Istanbul. Il suffit de repenser à *Midnight express* pour réaliser que ce n'était pas une partie de plaisir.

Drapé dans une couverture, comme un sénateur romain dans sa toge, Kinski était ravi. Il bramait avec des accents shakespeariens :

— C'est l'éternelle histoire de l'artiste opprimé par la censure. Je suis comme Oscar Wilde dans sa prison.

Derrière les grilles qui nous séparaient d'eux, les détenus turcs le regardaient avec un certain ahurissement, sans très bien comprendre pourquoi il avait l'air au comble du bonheur. Il fallut plusieurs heures à la production pour obtenir notre libération sous caution. Le lendemain, le tournage put reprendre sous haute surveillance policière avec un Klaus Kinski torse nu, mais les reins enrobés dans une sorte de sarouel du plus bel effet.

Heureusement, nous n'avons guère flâné à Istanbul. L'essentiel de l'action, c'est-à-dire la chasse au gibier humain, était filmé dans une région montagneuse à proximité du Krak des chevaliers, la

forteresse légendaire construite par les croisés à la frontière syrienne. Ce sont d'ailleurs les croisés qui avaient surnommé ces ravins inhospitaliers, infestés de scorpions et de serpents venimeux, « les jardins du diable ». Nous étions vraiment loin de tout, abandonnés à nous-mêmes au bout du monde.

Au soir du premier jour de tournage dans ce paradis terrestre, le nain Roberto, qui tenait un rôle important dans le film, est venu discrètement me trouver. L'air paniqué, il m'explique qu'il fallait qu'il rentre immédiatement à Paris. C'était une question de vie ou de mort. J'imaginai le pire : une phobie des serpents, un différend avec un Turc particulièrement peu câlin. Rien de tout ça.

Très gêné, il finit par me confier que, comme beaucoup de personnes de petite taille, il a des problèmes hormonaux et qu'il doit prendre chaque jour des médicaments. Je crains un instant qu'il ne les ait oubliés à Paris ou peut-être égarés. Non, les médicaments sont dans sa chambre.

Devant ma perplexité, il finit par m'avouer que ces médicaments d'une importance vitale pour lui, ce sont des suppositoires. Je compatis à son embarras. Mais je ne vois toujours pas où est le problème. En désespoir de cause, il me prend à témoin de la longueur de ses bras, qui effectivement sont singulièrement trop courts pour lui permettre d'accéder jusqu'à ses fesses.

— Comment voulez-vous que je fasse ? J'ai tout essayé ! Même de mettre un suppositoire sur la table de nuit et de m'asseoir dessus ! Ça ne marche pas !

— Mais, si je puis me permettre, comment faisiez-vous à Paris ?

— C'est ma femme qui me mettait mes suppositoires. Je ne veux pas mourir ici.

La mise en scène pose souvent des problèmes liés à la personnalité complexe des acteurs. Mais les suppositoires du nain relevaient d'une problématique rarement abordée dans les manuels de cinéma.

Je promis à Roberto de trouver une solution le soir même et convoquai aussitôt une conférence de production pour résoudre l'équation troublante posée par les suppositoires du nain.

La perplexité du staff de production était totale. C'était bien la première fois qu'un tournage risquait d'être interrompu pour une histoire de suppositoire.

La solution fut trouvée par la femme du directeur de production. Elle avait été infirmière et se sentait tout à fait capable, pour sauver le film, d'administrer ses suppositoires au nain.

Comme on amène la vache au taureau, nous conduisîmes donc en grande pompe l'infirmière volontaire jusqu'à la chambre de Roberto. En compagnie du mari, qui ne manifestait qu'un

enthousiasme modéré, nous attendîmes devant la porte le résultat de l'opération.

Les choses ne traînèrent pas. Au bout d'une minute, nous entendîmes un hurlement et vîmes la femme du directeur de production sortir en courant, le corsage à moitié déchiré. Derrière elle, le pantalon sur les chevilles, le nain était de toute évidence excité au plus haut point par la situation.

J'eus beaucoup de mal à retenir le directeur de production qui voulait casser la gueule de Roberto. Confus, celui-ci ne savait comment s'excuser.

— Je suis désolé ! J'aurais peut-être dû vous prévenir. Ça me fait toujours cet effet-là quand ma femme me met les suppositoires.

Tout était à recommencer, puisque Roberto n'avait toujours pas eu son suppositoire salvateur. Le producteur turc eut alors une idée de génie, probablement la seule qu'il ait jamais eue dans son existence.

Nous étions basés à Adana, ville frontière avec la Syrie, bien connue par son légendaire quartier réservé. Un quartier célèbre par des spécialistes aussi compétents que Pierre Loti, Blaise Cendrars ou Joseph Kessel. Nul doute que nous ne trouvions dans les lupanars d'Adana une hétaïre susceptible de mettre son suppositoire à Roberto et de l'envoyer dans la foulée au septième ciel.

Une expédition fut donc organisée sur-le-champ pour conduire le nain au bordel. Le quartier réservé d'Adana, c'était une rue d'une cinquantaine de maisons, fermée par des grilles et gardée par des militaires en armes qui en contrôlaient sévèrement l'accès.

Devant chaque maison, assises sur des chaises, des prostituées demi-nues, presque toutes en culotte et soutien-gorge, pour qu'il n'y ait pas tromperie sur la marchandise, attendaient le client.

Roberto en choisit une à son goût, tout particulièrement mamelue. L'assistant turc expliqua à la fille l'affaire du suppositoire, ce qui la mit en joie et provoqua l'hilarité bruyante de tout le quartier. Satisfaits de l'heureuse tournure prise par les événements, nous allâmes siroter un raki à la terrasse de l'établissement voisin et récupérâmes Roberto, ravi, aussitôt l'affaire faite.

Les jours suivants, rituellement, l'assistant turc conduisait Roberto au bordel pour l'indispensable suivi de son traitement. Le plus étonnant, c'est que le nain avait très vite acquis une grande réputation pour la qualité de ses performances sexuelles.

La rumeur s'était répandue comme une traînée de poudre. Et les bourgeoises d'Adana, dont les maris étaient souvent partis en caravane, venaient discrètement se faire grimper par le nain et rétribuaient même ses prestations. Roberto était aux anges. Il avait l'impression d'avoir enfin découvert le paradis terrestre.

Il était bien le seul car pour le reste de l'équipe, le tournage ressemblait plus à un enfer qu'à un paradis. Il faisait une chaleur suffocante. Plus de quarante degrés ! Et les actrices qui, pour les besoins du scénario, passaient des heures dans des cages de fer accrochées aux murailles du château en ressortaient littéralement brûlées par le soleil.

Pour jouer les rôles secondaires des chasseurs d'hommes, je n'avais guère eu de difficultés à convaincre des acteurs turcs de grande renommée locale. Ils étaient même enchantés de participer à ce qu'ils pensaient être une grande production européenne. Il y avait en particulier un grand gaillard à moustaches qui passait pour le Alain Delon turc et qui se désolait de ne pas avoir de scène d'amour avec l'une de ses partenaires françaises ou italiennes.

Tout Alain Delon turc qu'il était, il fut un beau jour saisi par une envie pressante. Il s'éloigna de quelques dizaines de mètres pour s'isoler derrière un rocher. Brusquement, on le vit débouler en hurlant vers la caméra, le pantalon sur les chevilles. Il s'était malencontreusement soulagé sur un scorpion qui n'avait pas vraiment apprécié et l'avait piqué à l'intérieur de la fesse. Un scorpion particulièrement venimeux puisque, aussitôt embarqué en catastrophe sur une Jeep pour être soigné à l'hôpital d'Adana, le malheureux est mort en arrivant en ville.

Lorsque nous regagnâmes Adana quelques heures plus tard, ignorant tout de ce qui venait de se passer, la ville était quasiment en état de siège. Le bruit avait couru que le Alain Delon turc avait été assassiné par les acteurs français, jaloux de sa notoriété. Une foule hurlante assiégeait l'hôtel. Les fans ottomans en colère exigeaient qu'on leur livre les meurtriers de leur idole. Il fallut l'intervention de l'armée pour dégager les rues, et c'est sous la protection d'automitrailleuses que nous fûmes obligés de quitter la ville le soir même.

Pourtant, le plus rude de l'aventure tragi-comique des *Jardins du diable* restait à venir. De retour à Paris, j'effectuai rapidement un premier montage du film et le présentai fièrement à Robert de Nesle et à ses acolytes transalpins.

Le moins qu'on puisse en dire, c'est qu'ils sont restés sans voix devant ce qui leur paraissait ressembler plus à un OFNI (Objet Filmique Non Identifié) qu'au petit film d'action qu'ils attendaient. C'était effectivement une rêverie surréalisante, bourrée de références cinéphiliques qui allaient de *Les Chasses du comte Zaroff* à *La Nuit du chasseur* en passant par *La Comtesse aux pieds nus* et quelques dizaines d'autres de mes films de chevet.

De Nesle estimait que c'était « un film pour ciné-clubs » (ce qui pour lui n'était pas vraiment un compliment) et sûrement pas un film pour le grand public. Il fallait donc trouver un moyen pour préserver ce qui pouvait rester d'avenir commercial à ce pauvre film.

Il eut alors une idée qui lui paraissait susceptible de sauver la face vis-à-vis de ses distributeurs habituels : rattacher le film à la série des *Coplan*, de petits films d'espionnage à bon marché dont il avait déjà produit quelques exemplaires. C'étaient des sous-produits de *James Bond* ou de *OSS 117*, des romans de gare écrits à la hâte par des tâcherons belges sous le pseudonyme collectif de Paul Kenny. Dans la litanie des *Coplan*, il devait bien en exister un qui se passait en Turquie.

En effet, il y en avait un situé à Istanbul et dont le titre fleurait bon l'ambition moules-frites : *Coplan sauve sa peau*. Quand j'appris que *Les Jardins du diable* allaient affronter le public et la critique sous ce titre catastrophique, je frisiai la dépression nerveuse.

Il me restait encore à avaler une couleuvre en forme de boa constrictor. Comme beaucoup de coproductions à petit budget de l'époque, le film avait été tourné en son témoin. Il y avait, en dehors des acteurs français, des Allemands, des Italiens, des Canadiens, des Turcs et un Mexicain. Pendant le tournage, chacun parlait sa langue maternelle. C'était pittoresque, assurément, mais un peu indigeste pour le spectateur moyen. Il fallait donc doubler tout le monde en français.

Mieux, ou pire, lors des prises de vue, le personnage principal, joué par Claudio Brook, s'appelait Stark, en hommage au héros incarné par Lee Marvin dans le formidable *Point de non-retour* de John Boorman. Il fallait donc le rebaptiser Coplan. Comme le nombre de syllabes n'était pas le même, chaque fois qu'on prononçait le nom de Coplan, on avait la désagréable impression que la bonde sonore s'était décalée. C'était, en quelque sorte, la cerise sur le gâteau.

Par ailleurs, la commission de censure, qui devait déjà m'avoir à l'œil après l'impression défavorable que lui avait laissée la lecture du scénario du *Fol Eté*, s'est émue de « l'insupportable violence et du climat de perversion sexuelle » qui, selon elle, se dégageait du film. Les filles dans les cages et les amours suggérées du nain Roberto et de la sculpturale walkyrie en bikini blanc, Nanna Michael, furent sauvagement tronçonnées par ces pervers adorateurs d'Anastasie.

Malgré les coupes importantes, *Coplan sauve sa peau* n'échappa pas à une interdiction aux moins de 13 ans. Ce qui réduisait, bien évidemment, ses chances commerciales. Pourtant, à la sortie du film, se produisit un véritable miracle. Contre toute attente, la

plupart des critiques furent bonnes, voire excellentes. Jean-Louis Bory, l'oracle vénéré du *Nouvel Observateur*, consacra deux chroniques à une œuvre qu'il considérait comme un des meilleurs films français de l'année.

Du coup, *Coplan sauve sa peau* passait du statut de nanar annoncé à celui de thriller prometteur. J'étais sauvé. Grâce à Jean-Louis Bory et à quelques autres critiques tout aussi avisés, malgré un succès commercial très moyen, j'allais pouvoir tourner d'autres films plus conformes à mes aspirations. D'ailleurs, encore aujourd'hui, bien des mauvaises langues affectent de considérer *Coplan sauve sa peau* comme mon meilleur film.

Comment une petite vendeuse de chaussures devient une star

L'accueil plutôt favorable réservé à *Coplan sauve sa peau* m'avait permis d'être remarqué par des producteurs à l'affût de jeunes talents. Parmi eux, il y avait Francis Cosne. Un type très sympathique, amateur de bonne chère, de bons vins et de jolies filles. Le succès récent de la série des *Angélique, marquise des anges* avec Michèle Mercier l'avait propulsé dans la cour des grands.

Je lui ai proposé d'adapter le sulfureux roman *Et on tuera tous les affreux* que Boris Vian avait publié sous le pseudonyme américanisé de Vernon Sullivan. L'idée lui parut intéressante. Sans doute parce qu'il imaginait déjà le troupeau de jolies filles plus ou moins déshabillées auxquelles cette histoire de science-fiction matinée d'un érotisme narquois permettrait de donner leur chance.

Il me présenta alors un tout jeune scénariste, Francis Veber, qui n'avait pas fait grand-chose mais que la rumeur parisienne considérait déjà, à juste titre, comme un espoir de la comédie légère à la française.

Et, comme c'était la coutume dans le cinéma français de l'époque, il nous expédia travailler dans une auberge loin de Paris et de ses turbulences, pour y élaborer un projet de scénario. Francis Cosne n'était pas mesquin et c'est dans le luxueux Oustau de Baumanière aux Baux-de-Provence qu'il nous installa somptueusement.

Pendant ce séjour à Baumanière, Veber se révéla un compagnon très agréable. Petit-neveu de Tristan Bernard, il était habitué à vivre dans le luxe et appréciait à leur juste valeur les orgies gastronomiques auxquelles nous étions soumis à chaque repas. Personnellement, au bout de quelques jours, je me prenais à rêver d'un simple sandwich jambon-beurre.

Mais, si nous avions pris chacun plusieurs kilos, il apparaissait clairement que nous n'avions pas vraiment envie de faire le même film. Les provocations surréalistes de Boris Vian laissaient Veber de marbre et les répliques de vaudeville, au demeurant souvent savoureuses, dont il émaillait la moindre scène me paraissaient souvent hors sujet.

Extrêmement sûr de lui, Francis était convaincu qu'il deviendrait vite un auteur à succès et qu'on le supplierait même de passer à la mise en scène de ses textes. La suite de sa carrière a démontré qu'il n'avait pas tort.

De toute façon, lorsque nous regagnâmes Paris avec une ébauche de scénario qui ne nous satisfaisait pleinement ni l'un ni l'autre, la donne avait changé. Le producteur Francis Cosne était tombé amoureux de Marianne Comtell, une jeune actrice franco-italienne dont il avait décidé de faire une vedette.

C'était une fille intelligente, remarquablement cultivée, et elle lui avait signalé un roman noir italien intitulé *Vénus privée* (*Venere privata*) dont elle se voyait volontiers incarner le personnage principal.

L'auteur du livre, Giorgio Scerbanenco, inconnu en France mais passablement respecté en Italie, poursuivait de roman en roman une chronique assez désespérée du Milan noir, pervers et corrompu, en proie aux démons d'un fascisme encore bien loin d'être exorcisé. Une sorte de Dashiell Hammett mâtiné de Cesare Pavese.

Dans *Vénus privée*, Scerbanenco racontait la déchéance d'un fils de famille alcoolique qui trouve sa rédemption en sauvant une jeune paumée des griffes d'un serial killer amateur de photos sadomasochistes.

J'avais depuis toujours une grande admiration pour Antoine Blondin. Comme Francis Cosne était féru de littérature, je n'eus pas grand mal à le convaincre d'engager l'auteur du *Singe en hiver* et de *L'Humeur vagabonde* pour travailler avec moi sur le scénario. Etant donné la réputation de solide buveur de Blondin, il trouvait même que c'était une excellente idée de le faire écrire sur l'alcoolisme.

Malgré les mises en garde répétées d'innombrables bonnes âmes, j'avais un peu sous-estimé les difficultés qu'il y aurait pour aider Antoine à surmonter l'angoisse de la page blanche.

Les trésors d'imagination qu'il déployait pour expliquer pourquoi il n'avait pas écrit une seule ligne lui auraient permis de remplir plusieurs volumes de La Pléiade. Le nombre d'accidents de la circulation, d'agressions diverses et de décès ou de maladies de proches pendant la rédaction du scénario aurait tiré des larmes à un régiment de tirailleurs sénégalais.

Comme beaucoup d'ivrognes, célestes ou non, Antoine ne mangeait pratiquement rien. Il se nourrissait presque exclusivement de concombres, sans doute pour compenser l'aversion absolue que lui inspirait l'eau. Par contre, il consommait du vin rouge par bouteilles entières. En général, c'est après le deuxième flacon qu'il se trouvait dans sa forme optimale. Il fallait donc profiter au maximum de ses deux heures de créativité avant de le voir retomber dans des monologues le plus souvent incohérents. Bizarrement, les scènes de soûleries du film ne l'inspiraient que modérément. Et c'est avec des pudeurs de rosière qu'il abordait l'alcoolisme des

personnages de notre histoire.

En dehors du travail proprement dit, il était d'une gentillesse et d'une bonne volonté désarmantes. Peut-être parce qu'il était parfaitement conscient que c'était le meilleur moyen de se faire pardonner son incapacité à écrire sur commande. Heureusement, il avait par moment des fulgurances formidables, voire des traits de génie. Et dans l'ensemble, le scénario était finalement assez réussi. Même si la gestation en avait été parfois un peu difficile.

Comme je commençais à en avoir l'habitude, mes fans de la pré-censure se montrèrent immédiatement réticents devant les scènes de meurtres et de *snuff movies* qu'ils estimèrent trop violentes. Il fallut, à la demande de Francis Cosne, les édulcorer avant même le tournage, tout comme les délires alcooliques des héros, jugés beaucoup trop réalistes. Nul doute que le film y a perdu une partie de la force qu'il aurait pu avoir.

Pourtant, grâce aux performances des acteurs, en particulier celle de Bruno Cremer, excellent comme toujours, le film, bizarrement rebaptisé *Cran d'arrêt* par les distributeurs, avait une certaine tenue. Mais on était loin du *Poison* de Billy Wilder ou de ce qu'allait réussir plus tard David Fincher avec son remarquable *Seven*.

Il y avait dans *Cran d'arrêt* un petit rôle qui pouvait être assez touchant. C'était celui d'une toute jeune fille repérée par le tueur sadique pour en faire une de ses prochaines victimes. Le film était entièrement tourné dans la région de Milan et j'avais demandé à la production italienne de me trouver une jeune actrice au visage innocent. Un peu comme la fille d'une innocence angélique à la fin de *La dolce vita*.

Presque chaque jour, les coproducteurs italiens me présentaient d'accortes jeunes femmes aux poitrines spectaculaires certes, mais très éloignées de la délicate ingénue dont je rêvais. Au cours d'un repérage dans la banlieue de Milan, notre voiture se trouva bloquée dans un de ces embouteillages monstrueux dont les Italiens ont le secret. Je remarquai des gens en train de faire des photos devant un magasin de chaussures. Un escarpin dans chaque main, une jeune fille posait timidement devant la vitrine de la boutique. Elle était ravissante avec un regard effarouché de biche aux abois.

Tel Paul Claudel derrière sa colonne à Notre-Dame, je fus saisi par une intuition divine. J'attrapai le bras de mon assistant et lui désignai la jeune fille.

— Voilà, c'est une jeune fille comme ça qu'il nous faudrait.

La voiture avança de quelques mètres dans l'embouteillage. Je repris le bras de l'assistant.

— Dans le fond, si elle fait des photos, ça peut l'intéresser de faire du cinéma. Va lui demander de passer au bureau.

A la fin de l'après-midi, après l'heure de fermeture du magasin, elle se présentait au bureau de production, accompagnée d'une copine. Elle était tellement intimidée qu'elle n'arrivait pas à émettre un son. J'essayai de la rassurer et lui donnai une page du scénario avec les quelques répliques qu'elle aurait à dire. Elle prit la feuille d'un air paniqué et finit par articuler dans un filet de voix :

— *Non posso...*

Voyant mon incompréhension, elle finit par m'avouer qu'elle ne savait pas très bien lire. J'étais abasourdi mais encore plus séduit par son innocence et sa fragilité. Pour moi, elle était définitivement le personnage.

Le tournage se déroula comme dans un rêve. Elle n'avait que deux ou trois scènes et quelques répliques. Mais elle était d'une photogénie si lumineuse et dégageait une émotion telle qu'on ne voyait plus qu'elle quand elle apparaissait sur l'écran. C'était les premiers pas d'une future grande vedette du cinéma italien : Agostina Belli.

Tout obtus qu'ils étaient, les coproducteurs italiens ne s'y trompèrent pas lorsqu'ils la virent dans *Cran d'arrêt*. Il y avait une spécialité très prisée dans le cinéma italien de l'époque : les films de chansons. Quand une chanson remportait un gros succès populaire, on en faisait immédiatement un film.

Ils préparaient justement une production à bon marché construite autour du tube de l'été : « Lisa dagli occhi blu » (Lisa les yeux bleus). Ils tombèrent en extase devant le regard d'Agostina et l'engagèrent immédiatement pour incarner cette fameuse « Lisa dagli occhi blu ». Le film fit un tabac dans les salles de quartier et Dino Risi, séduit lui aussi par son charme, la fit aussitôt tourner dans deux films remarquables, *Parfum de femme* et *La Carrière d'une femme de chambre*. Agostina Belli était définitivement lancée. Je devais la retrouver quelques années plus tard, devenue une grande vedette, pour le tournage du *Taxi mauve*.

Cran d'arrêt fit une carrière honorable. Sans plus. Mais le soutien de Jean-Louis Bory et d'une bonne partie de la critique lui donnèrent une importance qu'il ne méritait peut-être pas complètement.

Raymond Marcellin, un mauvais ministre de l'Intérieur devenu un excellent attaché de presse

C'est un peu par hasard, et grâce à Claude Sautet, que je fus amené à tourner *Un condé*, mon premier grand succès et probablement l'un de mes films les plus emblématiques.

A l'origine, c'est en effet Claude Sautet qui devait tourner avec Lino Ventura cette histoire de flic corrompu et violent. Mais à la lecture du texte de Pierre Lesou, fidèle à sa ligne de conduite, Lino a refusé le rôle. Il ne voulait pas jouer de personnage antipathique. Le fait est que, dans toute sa carrière, il n'a jamais incarné un « méchant », si l'on excepte peut-être, à ses débuts, l'odieux marchand de tableaux du formidable *Montparnasse 19* de Jacques Becker. Lino assurait que c'était pour que ses enfants puissent voir ses films sans avoir une mauvaise image de lui.

Après le désistement de son interprète favori, Sautet a renoncé à faire le film et m'a vivement recommandé à la productrice Véra Belmont. L'auteur du roman, *La Mort d'un condé*, Pierre Lesou, était un authentique truand, pas vraiment rangé des voitures. Le livre était partiellement autobiographique et vraisemblablement inspiré par la personnalité complexe du père de Lesou, un policier peu regardant sur les méthodes aux frontières de la légalité qu'il utilisait pour coincer les voyous.

Tout le film reposait sur les épaules du personnage principal. Une erreur de casting aurait eu des conséquences catastrophiques pour un film qui s'annonçait particulièrement sulfureux. On ne badinait pas avec l'honneur de la police après les événements de Mai 68.

C'est la productrice Véra Belmont qui eut l'idée de Michel Bouquet. Remplacer Ventura par Bouquet, c'était *a priori* une idée singulièrement paradoxale. En fait, c'était une intuition tout simplement géniale. La froideur apparente et la violence intérieure de l'interprète favori de Jean Anouilh donnèrent à ce personnage de flic sans scrupules, acharné à venger un collègue abattu par des truands, une force impressionnante.

Lors du tournage du passage à tabac de Rufus, les lèvres minces jusqu'à ne plus former qu'un seul trait de Michel Bouquet, son regard glacé et glaçant, sa raideur plus terrifiante que la menace des coups, sa voix qui coupe comme un sécateur et vous glace les sangs, ce n'était plus du cinéma. Rufus avait peur, vraiment peur. Il m'a confié qu'il avait même eu l'impression qu'il ne sortirait pas vivant

du tournage de cette scène.

On touche là du doigt le fameux paradoxe du comédien cher à Diderot. Le génie de Michel Bouquet, car dans son cas on peut parler de génie, c'est qu'il construit intellectuellement chaque attitude, chaque geste, le phrasé de chaque réplique. Chez lui, tout est pensé, raisonné, contrôlé ! Aux antipodes d'un acteur comme Patrick Dewaere qui vivait si intensément ses personnages qu'il finissait par s'identifier à eux. Au point d'être parfois dévoré, calciné par la sincérité qu'il mettait dans chacun de ses rôles. Un peu comme Albert Dieudonné, extravagant interprète du *Napoléon* d'Abel Gance, qui avait fini par se prendre pour l'Empereur. Ou comme Béla Lugosi qui s'identifiait si complètement à Dracula qu'à la fin de sa vie il dormait dans un cercueil.

Après la défection de Lino Ventura, il fallait absolument à Véra Belmont une vedette féminine pour assurer le montage financier du film. Elle avait pensé à Michèle Mercier, que son succès dans la série des *Angélique marquise des anges* avait propulsé vers les sommets du box-office. Ce n'était probablement pas le choix le plus judicieux. Mais la notoriété de Michel Bouquet, à ce stade de sa carrière, n'était pas suffisante pour les ambitions commerciales du film.

J'avais commencé à rédiger le scénario avec Antoine Blondin, pour lequel j'éprouvais, malgré nos difficultés passées, une infinie tendresse. Nous fûmes donc conviés tous les deux à un déjeuner chez Michèle Mercier avec mission de la convaincre de l'intérêt de notre projet. Antoine n'était pas vraiment emballé par cette perspective, mais il avait accepté de bonne grâce de se prêter à cette ambassade.

Je commis alors une erreur stratégique qui se révéla lourde de conséquences : donner rendez-vous à Blondin dans un bistrot au pied de chez Michèle Mercier. En débarquant à l'heure dite dans l'établissement, je découvris un Blondin ivre mort. Il était arrivé une demi-heure en avance et pour se donner du courage, avait descendu un nombre respectable de verres de rouge.

En lui faisant avaler plusieurs cafés salés, je réussis plus ou moins à lui faire retrouver ses esprits, rajuster sa cravate un peu froissée par les libations, et nous partîmes vaillamment à l'assaut de la résidence de la star.

L'ascenseur permettait d'accéder directement au luxueux appartement qu'occupaient Michèle Mercier et son mari du moment, un riche pharmacien de province.

Précédé par un valet de chambre en tenue, le couple vint nous accueillir dans le hall d'entrée. Ignorant délibérément les puissances invitantes, Antoine se précipita d'emblée vers le domestique en

bégyant comme lui seul savait le faire quand il avait bu :

— Ah ! Un figurant ! Je vois que nous sommes dans le grand monde du cinéma. Permettez, monsieur, que je vous donne l'accolade.

Joignant le geste à la parole, Blondin prit dans ses bras le valet de chambre abasourdi et lui déposa un baiser sonore sur chaque joue.

Michèle Mercier et son mari n'en revenaient pas. Avec beaucoup d'urbanité, ils nous invitèrent cependant à passer sur la terrasse pour prendre l'apéritif. La tente bédouine qui avait dû servir pour le tournage de *Angélique et le sultan* y avait été dressée au milieu des palmiers d'apparat.

Très en verve, Antoine crut bon de s'extasier devant tant de munificence :

— Quel décor magnifique ! Ça s'arrose !

Il se dirigea alors vers le palmier le plus proche, ouvrit largement sa braguette et se mit à pisser sur le tronc de l'arbre.

C'était plus que n'en pouvaient supporter la star et le pharmacien. Très digne, notre hôte se tourna vers sa femme.

— Michèle, dans l'état où se trouvent ces messieurs, il est hors de question qu'ils restent déjeuner avec nous.

D'un geste théâtral, il a fait signe au valet de chambre.

— Veuillez raccompagner ces messieurs jusqu'à l'ascenseur.

Trois minutes plus tard, nous étions sur le trottoir. Sincèrement désolé, Antoine me prit par le bras. Eperdu de remords et comme toujours d'une exquise pudeur.

— J'ai encore déconné, hein ? Viens, je t'offre un verre pour me faire pardonner.

Michèle Mercier n'a pas fait le film. Je me suis battu pour obtenir que Françoise Fabian la remplace, dont la beauté lumineuse rayonnait en face de la froideur marmoréenne de Michel Bouquet. Je n'avais sans doute pas perdu au change.

Quant à Blondin, il fut immédiatement remercié par Véra Belmont. Je ne suis pas sûr qu'il n'en fut pas secrètement soulagé. C'est mon vieux complice Claude Veillot qui le remplaça au pied levé, bouclant en quelques semaines un scénario d'une rigueur et d'une violence exceptionnelles.

On était en 1970, dans le climat délétère des années post-soixante-huitardes. Après l'explosion de Mai, la France s'était paisiblement rendormie. Raymond Marcellin, le ministre de l'Intérieur, avait si mal géré les émeutes étudiantes que, sans l'intervention du préfet de police Maurice Grimaud, les événements auraient pu se terminer dans un bain de sang. Pourtant, lui et ses brigades antiémeutes bénéficiaient d'un étrange état de grâce

soutenu par les sinistres activités du SAC (Service d'Action Civique), cher à Charles Pasqua.

Un peu à la manière de Dashiell Hammett dans *La Moisson rouge*, le film dépeignait une société corrompue dans laquelle certains politiques ont partie liée avec le milieu. Comme ces politiques tiennent les flics en laisse, ceux-ci sont désarmés dans leur lutte contre les voyous. Parfois, ils pètent les plombs et se laissent aller à des violences inadmissibles dans une démocratie. C'est cet engrenage infernal que tentait de dénoncer *Un condamné*.

La commission de censure a vivement réagi devant le film, émettant les plus expresses réserves sur son éventuelle sortie. Marcellin s'est fait organiser une projection. Il est alors, paraît-il, entré dans une colère noire et a demandé officiellement l'interdiction du film. Il en faisait une affaire personnelle, estimant que l'honneur de sa police était en jeu.

Pour Véra Belmont, la sortie du film était une question de vie ou de mort. Si *Un condamné* n'obtenait pas son visa d'exploitation, elle était ruinée. Les négociations avec la commission de censure soutenue, voire manipulée par Raymond Marcellin ont duré plusieurs mois. Sortira ? Sortira pas ? C'était devenu un sujet de conversation à la mode aussi bien au Fouquet's, repaire des producteurs de cinéma, qu'aux terrasses des cafés littéraires de Saint-Germain-des-Prés.

Au départ, les coupes réclamées par la censure concernaient près d'une vingtaine de minutes de projection et mettaient en cause non seulement le contenu du film mais aussi la logique même du récit. Il s'agissait pour l'essentiel de deux scènes d'interrogatoire musclé dans des locaux de police et de discussions assez virulentes entre fonctionnaires sur le maintien de l'ordre et sa philosophie. Le commissaire divisionnaire joué par Adolfo Celi y comparait la police au système digestif de la société chargé d'en évacuer les excréments par tous les moyens. Marcellin considérait que cette métaphore était insultante pour les représentants de l'ordre. Or l'essentiel des dialogues mis en cause étaient tirés d'un texte de Fouché, ministre de la police de Napoléon, un homme qu'il serait hasardeux de considérer comme particulièrement antific.

A l'issue d'âpres négociations, les coupes furent ramenées à huit minutes, ce qui était déjà considérable, et surtout la censure exigeait le retournage intégral de la scène d'interrogatoire la plus violente. Il fallut donc reconstituer le décor et faire revenir d'Italie Gianni Garko et Adolfo Celi pour filmer une version plus acceptable par Raymond Marcellin.

Sous ces conditions et assorti d'une interdiction aux mineurs, le film allait enfin pouvoir sortir après six mois d'atermoiements. Mais, s'il était un très mauvais ministre de l'Intérieur, Raymond Marcellin

s'est révélé en l'occurrence un excellent attaché de presse. Les journaux s'étaient largement fait l'écho des difficultés du film avec la censure. Du coup, à la sortie d'*Un condé*, les spectateurs se sont précipités pour juger sur pièces ce brûlot qu'on avait voulu les empêcher de voir. C'était un peu l'histoire du monsieur qui fait pipi contre le vent et s'étonne ensuite d'être tout mouillé !

Grâce à Raymond Marcellin, le film a remporté un énorme succès commercial. Et il n'est sans doute pas exagéré de penser que c'est à son intolérance que je dois une partie de ma carrière.

Film d'action musclé qui mettait en cause nos institutions dans ce qu'elles peuvent avoir de plus contestable, *Un condé* m'avait permis d'imposer durablement une sorte de marque de fabrique. A mi-chemin entre les films noirs américains de Jules Dassin, Robert Wise ou Robert Rossen et les films politiques italiens de Elio Petri ou Francesco Rosi, j'allais pouvoir entreprendre une série de films qui pointaient du doigt les dysfonctionnements de la société. Sans être inféodé à aucun parti, j'insiste sur ce point, j'ai toujours essayé de faire des films qui soient à la fois des films d'action et de réflexion. Des films populaires qui amènent les gens à se poser des questions qu'ils ne se posaient peut-être pas auparavant.

C'est dans cet esprit que j'envisageai, aussitôt après le succès surprise d'*Un condé*, de tourner un film sur l'affaire Ben Barka. L'enlèvement de ce leader de l'opposition marocaine par des policiers français téléguidés par des services étrangers et sa disparition jamais vraiment éclaircie avaient projeté une lumière très crue sur les zones d'ombre du pouvoir gaulliste.

Je connaissais et j'admirais de longue date Ben Barzman, spécialiste oscarisé du magnifique *Donnez-nous aujourd'hui*, de Edward Dmytryk, comme d'un certain nombre de films qui avaient marqué le cinéma américain, Barzman avait été l'un des « dix de Hollywood », ces écrivains et metteurs en scène de talent blacklistés et jetés en prison à l'époque du maccarthysme.

Refugié en France, il s'était intéressé à l'affaire Ben Barka et s'en était inspiré pour écrire un scénario, « L'attentat » qui, bien sûr, avait effrayé tout le monde. C'était un excellent scénario, mais terriblement américain dans sa simplification outrancière des réalités politiques européennes. J'ai fait lire le texte à mon agent de l'époque, Gérard Lebovici. A la tête de la puissante agence Artmedia, Lebovici, avant de finir abattu à coups de revolver dans des conditions mystérieuses, est un homme qui a révolutionné le cinéma des années 1970. Il a trouvé l'idée passionnante mais a immédiatement pensé que pour mener à bien un projet aussi sulfureux il fallait s'appuyer sur un casting béton qui rendrait le film

incontournable. Avec une pléiade de stars, *L'Attentat* deviendrait une machine de guerre dont il serait impossible de stopper l'envol.

Par ailleurs, il eut l'idée formidable de contacter Jorge Semprún pour reprendre le scénario. Auréolé du récent triomphe de *Z*, l'excellent film de Costa-Gavras, Semprún donna immédiatement son accord mais à la condition de pouvoir réécrire intégralement le texte de Barzman qu'il trouvait à juste titre trop américain et trop simpliste.

Pour cela, il lui fallait du temps. Beaucoup de temps. Semprún avait un immense talent mais il n'était pas le scénariste le plus rapide au nord du Guadalquivir. Comme il fallait également des mois pour réunir le casting dont je rêvais, j'avais donc le temps de faire un petit film de transition. Ce fut *Le Saut de l'ange*.

Johnny Guitar à Marseille

A la suite du succès du *Condé*, j'avais reçu plusieurs propositions de films policiers. La plus intéressante me paraissait être un projet d'adaptation du récent prix du Quai des Orfèvres. *Le Saut de l'ange* était un petit polar nerveux, écrit sous le pseudonyme de Bernard-Paul Lallier par un ancien flic. On y dressait un tableau assez corrosif d'une Côte d'Azur corrompue mise en coupe réglée par les réseaux mafieux d'un politicien véreux dans lequel il était facile de reconnaître Jacques Médecin, le maire tout-puissant de Nice. C'était une histoire de vengeance assez classique mais plutôt bien menée au détour de laquelle s'affrontaient un aventurier français qui avait refait sa vie en Thaïlande et un flic américain qui enquêtait sur la French Connection.

Pour jouer l'aventurier tropical, j'eus l'idée de faire appel à Jean Yanne qui venait de tourner deux excellents films de Chabrol, *Le Boucher* et *Que la bête meure*. Yanne était un disciple fervent de la philosophie de Winston Churchill qui assurait que son excellente forme physique était due au fait qu'il ne pratiquait aucun sport en dehors du whisky et des cigares. Ça l'amusait donc au plus haut point d'être le héros d'un film d'action. C'était même un peu pour lui l'occasion inespérée de concrétiser un rêve d'adolescent.

Pour incarner le flic américain, je pensais immédiatement à Sterling Hayden, l'interprète inoubliable du *Asphalt Jungle* de John Huston ou du western crépusculaire de Nicholas Ray, *Johnny Guitar*. Il traînait une mauvaise réputation. Compromis dans la chasse aux sorcières du maccarthysme, il avait pratiquement abandonné le cinéma et passait pour un alcoolique invétéré, dont la distraction favorite était de casser la gueule de ses metteurs en scène et de ses producteurs.

En fait, cette star déchue du firmament hollywoodien était surtout un anarchiste absolu, un de ces « clochards célestes » chers à Jack Kerouac et à la « beat generation ». Il avait vécu plusieurs années dans le plus strict anonymat à Paris sur une épave de péniche amarrée près du Pont-Neuf, et lorsqu'elle avait coulé par une nuit d'orage, il avait repris le premier avion pour New York, laissant le soin aux autorités fluviales de régler le problème.

J'ai eu beaucoup de mal à mettre la main sur Sterling Hayden. Une véritable enquête de détective privé à la Mike Hammer. Il semblait s'être perdu dans les méandres de la grande pomme new-yorkaise. A chaque coup de téléphone, on me répondait qu'il

n'habitait plus à cette adresse et on me donnait un autre contact. Et puis, un beau jour, miracle, je tombe sur lui. Et là, j'ai l'impression de renouer avec un vieil ami que je n'aurais pas vu depuis un certain temps.

A ma proposition de venir tourner en France, il me répond très simplement. Pourquoi pas ? Ce n'est pour lui ni une question d'argent, ni un problème de scénario. C'est simplement une affaire de sympathie. Pour travailler avec les gens, il a besoin de les aimer. Il me demande donc de venir le voir à New York pour en discuter. A ma grande surprise, il me propose même de venir me chercher à Kennedy Airport. Si je faisais l'effort de venir le voir à New York, il pouvait quand même se déplacer jusqu'à l'aéroport.

Dans le hall des arrivées, à la sortie des formalités de police, je n'ai guère eu de peine à l'identifier. Du haut de son 1,95 mètre, il dépassait d'une bonne tête les autres personnes. De toute façon, avec son grand manteau militaire, son chapeau tyrolien, ses leggings et son énorme canne, genre Alpenstock, il ne passait pas inaperçu.

D'autorité, il attrape mon sac et m'entraîne vers la station d'autobus. Là, il m'explique que c'est une folie d'avoir une voiture à New York et qu'au prix où sont les taxis il y a bien longtemps qu'il ne se déplace plus qu'en métro ou en autobus.

Du terminal des bus commence alors une longue marche digne de Mao Tsé-Toung jusqu'à l'Algonquin, l'antique et légendaire hôtel des écrivains et des artistes où il m'a réservé une chambre. Dans le hall, une foule de gens, de Truman Capote à « l'Incorruptible » Robert Stack viennent le saluer avec un respect surprenant. De toute évidence, s'il n'est plus l'idole des teen-agers, il est toujours une icône du New York intellectuel. Je ne sais plus où me mettre tant il met d'enthousiasme à me présenter à ses amis comme une pure merveille de l'intelligentsia parisienne.

Ayant décrété que les tarifs pratiqués au restaurant de l'Algonquin étaient prohibitifs, il m'emmène dîner dans une trattoria à proximité. Et là, commence une conversation surréaliste. Il me demande pourquoi j'ai pensé à lui qui ne se considère plus comme un acteur, pour jouer dans mon film. Je lui réponds que *Johnny Guitar* est un de mes films préférés. Un des plus beaux westerns et une des plus belles histoires d'amour que je connaisse.

Il me regarde alors avec une infinie compassion et hoche la tête d'un air consterné.

— C'est dommage parce que je vous trouvais sympathique. Mais j'ai bien peur que nous ne puissions pas travailler ensemble.

— Mais pourquoi ?

— Parce que vous aimez *Johnny Guitar* ! J'ai tourné près de cent films. La plupart sont des merdes infâmes. Mais la pire merde que

j'ais tournée, c'est *Johnny Guitar*. Je ne pourrai jamais travailler avec quelqu'un qui est assez cinglé pour trouver un quelconque intérêt à cette merde !

Il me raconte alors le cauchemar qu'a été pour lui le tournage du film après le renvoi au bout de quelques jours de Nicholas Ray qui arrivait ivre mort sur le plateau. Pour Sterling Hayden, Il n'y avait pas une image à sauver dans le film qui avait été tourné presque entièrement par Philip Yordan, auteur du scénario et amant masochiste de Joan Crawford.

Sous le coup du décalage horaire et des coups de massue esthétiques que m'avait assenés Sterling à propos d'un de mes films de chevet, j'étais passablement assommé. Heureusement, une dizaine de whiskys irlandais plus tard, sa hargne contre *Johnny Guitar* s'était estompée. Lorsque nous regagnâmes l'Algonquin aux premières lueurs de l'aube, Sterling Hayden m'écrasa l'épaule dans un rire énorme.

— OK ! Même si tu es assez fou pour aimer *Johnny Guitar*, je vais faire ton film. Parce que tu aimes le whisky irlandais et parce que j'aime la France.

Contrairement à ce qu'on lui avait reproché aux heures sombres du maccarthysme, Sterling Hayden n'avait qu'une parole. Il a tourné *Le Saut de l'ange* pour très peu d'argent, n'a jamais posé le moindre problème, ne sacrifiant à sa passion pour le whisky irlandais que les jours où il ne tournait pas.

Jean Yanne était un type formidable, beaucoup plus sensible qu'il n'y paraissait. Conscient de la fragilité émotionnelle de Sterling Hayden, ce colosse au cœur d'enfant, il l'a constamment protégé, tout au long du tournage dans le midi de la France. Pourtant, Yanne souffrait d'un complexe terrible face à son partenaire américain. Il mesurait facilement vingt-cinq centimètres de moins que lui. Pour éviter qu'on ait l'impression d'un épisode inédit des aventures de Laurel et Hardy, j'ai donc déployé des trésors d'imagination afin que les deux acteurs ne soient jamais sur un même niveau devant la caméra.

Je crois qu'il existe peu de films dans lesquels on trouve autant de scènes d'escaliers, Jean Yanne se trouvant toujours deux ou trois marches au-dessus de Sterling Hayden. De même, lorsqu'on tournait dans la rue, Yanne marchait systématiquement sur le trottoir, tandis que Sterling était dans le caniveau. Pourtant, dans les quartiers populaires de Marseille où se situait une grande partie de l'action, le haute taille de Johnny Guitar ne passait pas inaperçue et provoquait l'admiration craintive des petits voyous des ruelles de la Belle de Mai.

Un des grands admirateurs de Sterling Hayden à Marseille, c'était Roch Siffredi. Rien à voir avec le Rocco Siffredi qui allait faire les beaux jours et les belles nuits du cinéma porno quelques années plus tard. Roch Siffredi était un personnage étonnant de la saga du banditisme marseillais. Ce petit bonhomme d'1,60 mètre avait été porte-flingue à la grande époque de Spirito et Carbone avant de rallier le camp des Guérini. Rangé des voitures, il était devenu régisseur de cinéma et bénéficiait d'une incontestable aura dans le milieu marseillais aussi bien du côté des flics que du côté des voyous. Il était indispensable de passer par son intermédiaire pour obtenir des autorisations de tournage un peu délicates ou pour travailler sans problèmes dans les quartiers difficiles. C'est d'ailleurs en hommage à Roch Siffredi que le personnage joué par Alain Delon porte son nom dans *Borsalino*. Grand amateur de westerns, Siffredi avait une véritable vénération pour Sterling Hayden et n'était pas peu fier de s'afficher aux côtés de Johnny Guitar dans les rues de Marseille.

Encore une fois, le scénario que nous avions écrit avec Claude Veillot semblait poser des problèmes à la censure et aussi aux autorités administratives du Midi qui manifestaient quelques réticences à nous délivrer les indispensables autorisations de tournage.

Pour éviter la paralysie des prises de vues, je fus donc amené à transformer *Le Saut de l'ange* en une sorte de bande dessinée frénétique et vaguement situationniste. Il y avait énormément d'action, une insolence aux frontières du surréalisme, et des personnages secondaires délirants comme ce couple de tueurs asiatiques plus proches de Fu Manchu que de Francesco Rossi. Pourtant, le film baignait dans un climat violemment contestataire et permettait une lecture assez transparente des mœurs politiques sulfureuses en vogue sur les rives de la Méditerranée.

A la sortie du film, certains ont voulu y voir un brûlot politique dont il n'avait pas vraiment la vocation. Avec son solide bon sens, Jean Yanne a d'ailleurs vigoureusement remis les pendules à leur place en réponse aux questions très orientées d'un journaliste gauchiste.

— Il est surprenant, Jean Yanne, de vous voir participer à un film militant, non ?

— J'ai pas l'impression d'avoir participé à un film militant. J'ai juste touché plein de pognon pour tourner un polar en me marrant avec mon pote Boisset.

— C'est tout de même un film à message ?

— C'est pas un film à message. C'est un polar. D'ailleurs, si vous

avez envie d'envoyer des messages, il y a un truc qui marche très bien pour ça, c'est la poste !

On ne saurait mieux dire.

Les chiens aboient, la caravane passe

Au moins, avec *L'Attentat*, le message promettait d'être clair.

Suivant au plus près les méandres sulfureux de l'affaire Ben Barka, le scénario de *L'Attentat* revu par Jorge Semprún était à la fois corrosif et brillant. Grâce à l'appui de Gérard Lebovici et de l'agence Artmedia, nous avons obtenu un casting éblouissant. Séduit par l'audace du projet, le Gotha du cinéma français de l'époque était au rendez-vous. Jean-Louis Trintignant incarnait Georges Darien, journaliste un peu voyou qui attirait dans un piège tendu par les services secrets français et marocains un Ben Barka personnifié par l'acteur phare du cinéma politique italien, l'immense Gian Maria Volonte.

A leurs côtés, il y avait Philippe Noiret, Michel Bouquet, Bruno Cremer, François Périer, Michel Piccoli, Jean Seberg et Roy Scheider. Rien que du beau monde dont la présence garantissait une exposition médiatique exceptionnelle et, par voie de conséquence, une protection efficace contre les tentatives probables d'étouffement du projet.

A propos de l'affaire Ben Barka, dont il n'était sans doute pas responsable mais dont il avait bien été obligé d'assumer les conséquences, le général de Gaulle avait bouclé le dossier d'une de ces formules lapidaires dont il avait le secret : « Les chiens aboient, la caravane passe. » Il ajoutait que, dans cette histoire, les services français n'avaient joué qu'un rôle vulgaire et subalterne. Pompidou, qui lui avait succédé après les événements de Mai 68, avait également choisi de traiter par le mépris une affaire qui semblait rayée de la mémoire officielle.

Parallèlement au travail d'écriture de Jorge Semprún, j'ai mené une véritable enquête sur la disparition de Ben Barka et les circonstances troubles de sa mort. Je me suis donc efforcé de rencontrer les amis du leader marocain, mais aussi les fonctionnaires de police et les agents des services de renseignements qui acceptaient de parler. Souvent pour de l'argent et avec la promesse de respecter leur anonymat.

Le personnage joué par Jean-Louis Trintignant était inspiré par deux hommes clés de l'affaire, puisque c'étaient eux qui avaient attiré Ben Barka dans le piège tendu par les services marocains : un rendez-vous à la brasserie Lipp avec le cinéaste Georges Franju et la romancière Marguerite Duras, en vue d'un projet de film sur la décolonisation. Georges Figon, petit truand reconverti dans la

production de cinéma, et Philippe Bernier, obscur journaliste à l'AFP et spécialiste du tiers-monde, s'étaient connus par l'intermédiaire de Marguerite Duras, dont ils étaient les amants occasionnels. Après la disparition de Ben Barka, Georges Figon, qui était un peu trop bavard, s'était suicidé dans des circonstances obscures en se tirant deux balles dans la tête, ce qui relève de l'exploit sportif. Quant à Philippe Bernier, il s'en était plutôt bien sorti, sans doute protégé par son statut d'indicateur de police.

Si Figon était par la force des choses hors d'état de nuire, Philippe Bernier représentait un danger potentiel pour le film. Présenté sous un jour peu favorable dans le scénario, il pouvait, à la sortie de *L'Attentat*, attaquer la production en diffamation et faire interdire la diffusion de l'œuvre. Un accord secret fut donc signé avec lui. Moyennant une somme considérable, il s'engageait par avance à renoncer à toute action judiciaire. Il était interdit aux deux parties de faire référence à cet accord, qui allait par la suite me coûter très cher.

Diriger la pléiade d'acteurs qui avaient été réunis pour *L'Attentat* n'était évidemment pas simple. C'était un casting de rêve, mais il fallait au quotidien gérer des egos parfois singulièrement contradictoires.

Jean Seberg avait une personnalité particulièrement étrange. Actrice inégale mais souvent remarquable, elle était d'une extrême fragilité. Elle s'estimait traquée par les services secrets américains en raison de ses relations avec les activistes noirs des Black Panthers. Bien que séparée de l'écrivain Romain Gary, elle vivait dans un appartement contigu au sien et il exerçait sur elle une protection rapprochée qui faisait parfois penser à une jalousie paranoïaque.

Il me souvient d'un jour où j'étais venu chez elle discuter du scénario. Nous étions assis l'un en face de l'autre dans le salon. Soudain, dans la glace située au-dessus d'elle, je vis la porte s'entrebâiller silencieusement et le visage un peu méphistophélique de Romain Gary apparaître dans la pénombre. J'évitai de regarder dans cette direction pour ne pas croiser son regard. Il est resté une dizaine de minutes dans l'obscurité à écouter ce que nous disions. Puis, sans doute rassuré par la banalité de notre conversation, il a refermé la porte tout aussi silencieusement. Il y avait dans cette surveillance muette quelque chose de fascinant et d'un peu inquiétant.

Au fil du tournage, je compris mieux les raisons de cette sollicitude. Entre ses addictions à la drogue et ses tendances à la nymphomanie, Jean Seberg était d'une bouleversante fragilité.

Malgré tous ses efforts, Romain Gary fut incapable de protéger de ses démons la petite jeune fille américaine brisée d'abord par le sadisme d'Otto Preminger pendant le tournage de *Sainte Jeanne* puis par les aléas d'une carrière en dents de scie. Quelques années plus tard, elle devait mourir dans des circonstances mystérieuses. On retrouva son cadavre décomposé, dissimulé sous une couverture à l'arrière d'une voiture abandonnée dans une ruelle de Belleville. Meurtre ou suicide ? On ne connaîtra jamais la vérité !

Gian Maria Volonte, héros emblématique de *L'Affaire Mattei*, de Francesco Rossi, ou de *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon*, d'Elio Petri, était d'une autre trempe. Quelques jours avant le tournage, il me téléphona de Rome pour me poser une question étrange.

— Quelle est la ville la plus ennuyeuse de France ?

Pris de court, je ne savais trop quoi répondre et lâchai sans conviction profonde :

— Je ne sais pas. Peut-être Châteauroux...

Il me demanda alors de lui réserver une chambre dans un hôtel quelconque de Châteauroux. Pas un « Relais et châteaux », mais un hôtel vraiment ordinaire, près de la gare par exemple. Il souhaitait que je réunisse toute la documentation possible, articles, photos, enregistrements sonores sur Ben Barka. Je devais venir le chercher à l'aéroport et le conduire directement à Châteauroux pour lui permettre, à l'écart de tout et de tous, de se pénétrer du personnage.

J'accueillai donc à Orly Gian Maria Volonte, l'emmenai à Châteauroux et l'abandonnai avec une valise de documents à l'Elysée Hôtel, établissement d'une banalité inquiétante à deux pas de la gare. Je quittais un Italien gominé, le cheveu calamistré et raide, avec une fine moustache de séducteur romain.

Lorsque je le récupérai deux jours plus tard, je fus abasourdi de voir arriver à la réception de l'hôtel un type voûté aux cheveux frisés grisonnants et au teint bistre de Nord-Africain. Mieux, il ressemblait vraiment à Ben Barka. Je lui demandai ce qu'il avait fait pour modifier à ce point son apparence. Il me regarda avec le sourire timide de son modèle marocain.

— Ah ! Tu as remarqué, j'ai rasé ma moustache.

Loin de l'Actors Studio ou des méthodes de Stanislavski, en quarante-huit heures il était devenu Mehdi Ben Barka. Il lui ressemblait, il s'exprimait comme lui. Je présume qu'il pensait comme lui. Le plus extraordinaire est qu'il allait rester Ben Barka pendant deux mois de tournage.

Un tournage qui allait se transformer en un extravagant jeu de cache-cache avec les autorités policières et administratives.

Officiellement, il n'y avait aucune interdiction. Simplement, quelle que soit la rue dans laquelle on avait décidé de tourner, systématiquement, au dernier moment, on nous refusait l'autorisation en raison des exigences de la circulation.

Le sommet fut atteint au moment fatidique de la reconstitution de l'interpellation de Ben Barka par des policiers des renseignements généraux sur le trottoir du boulevard Saint-Germain devant la brasserie Lipp. Evidemment, la veille du tournage, les services de la préfecture de police nous firent savoir qu'ils étaient au regret de ne pouvoir nous donner leur autorisation à cause des exigences d'une circulation particulièrement difficile sur le boulevard Saint-Germain.

Lorsque j'appris la nouvelle, j'étais justement en repérage à la brasserie Lipp. Catastrophé, j'en informai le patron de l'établissement, l'excellent Monsieur Cazes. En dehors de ses talents de restaurateur, Cazes était un fin juriste.

— En tant que propriétaire, je suis responsable d'un mètre de trottoir le long des vitrines de la brasserie. Si vous pouvez tourner caméra à la main, sans éclairage fixe et sans déborder à plus d'un mètre, les flics ne pourront rien vous dire. Et si on cherche à vous faire des ennuis, je serai là avec mon avocat pour vous soutenir. Quant aux acteurs, ils sont libres d'aller et venir comme n'importe quel citoyen.

Le lendemain, aux premières heures du jour, nous avons donc tourné, caméra à la main, devant la brasserie Lipp. Pour plus de précautions, j'avais demandé à toutes les vedettes du film, même celles qui ne tournaient pas dans la scène, de venir nous soutenir. Les nombreux flics en civil qui stationnaient devant le restaurant pour paralyser le tournage étaient désarmés. C'est Cazes lui-même qui leur demandait de circuler pour ne pas troubler la bonne marche de son commerce.

Une heure plus tard, la préfecture de police avait trouvé la parade. Une vingtaine de fourgons de CRS sont venus stationner devant la brasserie Lipp, bouchant la perspective de la contre-allée et rendant pratiquement impossible toute prise de vues. Heureusement, nous avons déjà réussi à arracher les quelques plans indispensables au récit.

Les nombreux journalistes de l'époque s'empressèrent de relater dans les moindres détails ces interventions policières, et le ministère de l'Intérieur se retrouva une fois de plus brocardé et ridiculisé grâce à moi.

Majoritairement, l'équipe du film affichait des idées de gauche. D'ailleurs, à cette époque, pour pouvoir travailler, les techniciens devaient à peu près obligatoirement avoir leur carte au syndicat

CGT du cinéma. Je ne suis pas certain que cet engagement était toujours d'une grande sincérité. Les gens de cinéma ne sont pas nécessairement très fiables et très courageux. Il est inévitable que dans une équipe de tournage il y ait un certain nombre d'indicateurs de police. Nous fûmes donc amenés à tourner la plupart des scènes d'extérieurs dans le plus grand secret, en prévenant à la dernière minute les acteurs et les techniciens vraiment indispensables.

Les scènes de manifestation et de répression policière furent d'ailleurs tournées dans différentes communes de la « banlieue rouge » de Paris. Des banlieues où nous pouvions compter sur l'appui des municipalités communistes ravies de pouvoir jouer cet excellent tour au pouvoir gaulliste.

C'est ainsi que j'ai été amené à tourner dans le bidonville de Nanterre une scène de poursuite initialement prévue sur les berges du canal Saint-Martin. En 1970, là où se dresse aujourd'hui le luxueux quartier d'affaires de La Défense, existait encore un immense bidonville où s'entassaient dans des conditions précaires plusieurs milliers d'Algériens. La police ne s'y risquait pratiquement jamais et le quartier était en fait administré par le FLN depuis la fin de la guerre d'Algérie. C'est donc avec des responsables du FLN que j'ai négocié, moyennant finances, l'autorisation de tourner dans cette cité interdite située à quelques centaines de mètres seulement des Champs-Élysées.

Bizarrement, ces images de Jean-Louis Trintignant traqué par des tueurs au milieu de baraquements sordides comptent parmi les rares témoignages visuels qu'on ait gardés du mythique bidonville de Nanterre.

Pour nourrir le scénario de Jorge Semprún, j'avais mené une enquête fouillée sur les circonstances de l'enlèvement de Ben Barka. Si la participation active des services de renseignements français ne faisait aucun doute, il était tout aussi évident que les agents marocains et français avaient agi en accord avec la CIA.

Quelques mois après la date choisie pour l'interpellation de Ben Barka par les inspecteurs des renseignements généraux Souchon et Voitot, devait avoir lieu à La Havane la première conférence de la Tricontinentale. C'était une organisation révolutionnaire qui rassemblait les principaux leaders de la lutte anti-impérialiste dans le tiers-monde : Che Guevara pour l'Amérique latine, Patrice Lumumba pour l'Afrique sub-saharienne et Mehdi Ben Barka pour le Maghreb et le Proche-Orient.

En l'espace de six mois, ces trois adversaires acharnés de l'impérialisme américain furent liquidés, et la Tricontinentale disparut avant d'avoir existé. De Gaulle n'était pas particulièrement

favorable à l'hégémonie américaine dans le tiers-monde et il entra dans une violente colère lorsqu'il apprit l'élimination sur le sol français de Ben Barka. Il avait sans doute raison lorsqu'il affirmait avec véhémence que dans cette affaire la France n'avait joué qu'un rôle « vulgaire et subalterne ». En tout cas, notre hypothèse sur les responsabilités de la CIA dans l'enlèvement de Ben Barka n'a jamais été sérieusement démentie.

En revanche, à la sortie du film, les réactions ne se firent guère attendre. La plupart des fonctionnaires qui avaient cru, avec quelque raison, se reconnaître dans les personnages mis en cause dans *L'Attentat* attaquèrent la production. Ils furent tous déboutés, à l'exception de Philippe Bernier, inspirateur grassement rétribué du journaliste joué par Trintignant.

Certes, Philippe Bernier avait signé un accord aux termes duquel il renonçait à se pourvoir en justice contre la production. Contre la production, mais pas contre moi.

Il prit donc prétexte d'une interview que j'avais imprudemment donnée à France Inter pour m'attaquer en diffamation et me réclamer d'énormes dommages et intérêts. Il est vrai que j'avais été particulièrement naïf.

Bernier affirmait, me rapporta à l'antenne le journaliste, que la description qui était faite dans le film des services de renseignements était particulièrement fantaisiste. Piqué au vif, j'eus la maladresse de répondre que, Bernier devait savoir de quoi il parlait, puisqu'il était notoirement indicateur de police.

Bingo ! Le lendemain, je recevais une citation devant la 17^e chambre correctionnelle, accusé d'avoir diffamé l'honorable Philippe Bernier. Bien entendu, il s'avéra impossible de trouver des témoins qui acceptent de confirmer les excellents rapports de mon adversaire avec les renseignements généraux.

Pour comble d'ironie, Bernier avait fait citer comme témoin de moralité le fameux commissaire Caille, grande figure des RG. Avec un sérieux imperturbable, cet ami providentiel est venu témoigner qu'il connaissait très bien Philippe Bernier et que s'il avait été un informateur de ses services, il aurait forcément été au courant.

Le président Hennion, connu pour ses sympathies d'extrême droite, s'amusait à jouer l'objectivité bienveillante.

— Mais enfin, monsieur le commissaire Caille, puisque vous affirmez ne pas avoir de contact professionnel avec M. Bernier, comment se fait-il que vous le connaissiez si bien ?

— C'est très simple, monsieur le Président. C'est un amour commun des bêtes qui nous a réunis. Nous habitons tous deux dans le quartier Saint-Germain. Et c'est en promenant nos chiens le soir

que nous avons fait connaissance et que nous nous sommes liés d'amitié.

Un immense éclat de rire a secoué la 17^e chambre correctionnelle. Mais j'ai beaucoup moins ri quand j'ai été condamné pour diffamation à des dommages et intérêts colossaux. A peu de choses près, le montant des sommes que j'avais touché pour réaliser le film.

Ces turbulences n'ont pas empêché *L'Attentat* de se révéler un gros succès public et critique. Enfin, on osait en France s'attaquer de plein fouet à une affaire qui avait bouleversé l'opinion. Evidemment, il s'est trouvé des esprits chagrins pour regretter, à gauche, que le film ait été trop commercial et pas assez politique, et à droite qu'il ait été trop politique et pas assez respectueux des valeurs fondamentales du gaullisme. Mais dans l'ensemble, les réactions ont été si favorables que le film semblait même, par son succès, ouvrir la voie à des films plus tournés vers les réalités actuelles.

Sans surprise, *L'Attentat* a été sélectionné pour représenter la France au Festival de Moscou. A l'époque, le rideau de fer était plus verrouillé que jamais. On était bien loin de la « perestroïka », et un voyage en Russie soviétique était encore une aventure.

L'Attentat a été présenté à Moscou dans une salle comble, suivi avec passion par des spectateurs tétanisés qui lui firent une interminable ovation. Ils avaient du mérite. Car le film n'était ni doublé, ni sous-titré. Une voix monocorde lisait en russe des dialogues approximatifs souvent placés à contretemps. Une souffrance pour le metteur en scène qui agonisait en voyant son chef-d'œuvre à ce point dénaturé, voire défiguré.

L'accueil chaleureux réservé au film a entraîné d'innombrables interviews tant pour la presse écrite que pour la radio et la télévision soviétiques. Pendant deux jours, j'ai couru de stations télé en magazines pour des rencontres interminables, au cours desquelles les questions posées en russe étaient souvent plus longues que les réponses en français qu'il fallait ensuite retraduire en russe.

Le festival de Moscou avait la particularité d'être extrêmement long. Les projections duraient plus de deux semaines. Or, j'avais commencé à préparer *R.A.S.*, un film sur la guerre d'Algérie qui me tenait particulièrement à cœur et que j'avais réussi à monter rapidement grâce au succès de *L'Attentat*.

J'exprimais donc aux organisateurs du festival mon souhait de rentrer à Paris où du travail m'attendait. Ils étaient consternés. Mon film avait fait forte impression sur le jury, risquait donc d'être primé. Il était hors de question que je quitte Moscou.

J'insistai si énergiquement qu'ils finirent par me laisser partir, à la condition expresse que je promette de revenir si j'avais un prix important. J'aurais promis la lune pour échapper aux soporifiques programmes politico-touristiques élaborés pour occuper les journées des festivaliers désœuvrés.

Je rentrai donc à Paris et me plongeai avec passion dans la préparation de R.A.S. Au bout de quelques jours, alors que le festival était déjà bien loin de mes préoccupations, le téléphone sonna. L'ambassade soviétique m'informait que *L'Attentat* avait obtenu le Grand Prix et que je devais prendre le lendemain aux aurores l'avion d'Aeroflot afin d'arriver à temps pour la remise des récompenses au cours d'une soirée de gala au Kremlin. Une voiture de l'ambassade viendrait me prendre chez moi.

A la fin du régime soviétique, le visa était constitué par un petit carnet qu'on agrafait dans le passeport. C'est ce carnet que les autorités tamponnaient et reprenaient à la sortie. En quittant Moscou, on m'avait donc retiré ce carnet de mon passeport et je n'avais plus de visa. Je m'en inquiétai. Mon interlocuteur me répondit qu'il n'y avait aucun problème. Un fonctionnaire du ministère de la Culture m'attendrait à la descente de l'avion et me prendrait en charge jusqu'au Kremlin.

Le lendemain, dans le Tupolev d'Aeroflot, j'étais seul dans la cabine de première classe. En arrivant à Moscou, personne ne m'attendait en bas de l'avion. Je me dirigeai donc gaillardement vers le poste de police, mais personne n'avait l'air de m'attendre, là non plus. Je tends alors mon passeport au fonctionnaire qui le regarde d'un air indifférent et me demande d'un ton peu amène :

— Visa ?

Un peu inquiet, je tente de m'expliquer :

— Kino pravda Film Festival. Prizou...

Le fonctionnaire me demande à nouveau :

— Visa ?

Puis constatant mon absence de réaction, il fait signe à deux soldats armés de mitraillettes et leur tend mon passeport assorti de quelques phrases incompréhensibles. Les soldats me font signe de ramasser mon sac et de les suivre. Nous arrivons dans une cour intérieure où stationne un camion bâché ! On m'intime l'ordre de monter dans le camion où se trouvent plusieurs soldats qui braquent machinalement sur moi leur Kalachnikov.

Après une heure de trajet, le camion s'arrête. On me fait descendre. Je me retrouve dans la cour d'un bâtiment qui ressemble étrangement à une prison. On m'expliquera plus tard qu'il s'agissait d'un hôtel pour étrangers en difficulté. Un hôtel où l'on tenait beaucoup à la sécurité de la clientèle puisque tout le personnel était

en uniforme et lourdement armé.

Après un bref passage devant des sous-officiers qui me font signer un papier en cyrillique auquel je ne comprends évidemment strictement rien, on me conduit dans une cellule. Un bol de soupe une heure après et plus aucun signe de vie jusqu'au lendemain matin.

Après une longue, très longue nuit sans sommeil, la peur au ventre, un gardien vient me chercher aux premières lueurs de l'aube. Il a un geste obscène pour me faire comprendre qu'il va m'emmener aux toilettes. Au détour du couloir, il y a un poste de garde avec des soldats qui lisent le journal. Et par miracle j'aperçois ma photo en première page de *La Pravda*. Je me précipite, essaie d'expliquer que c'est bien moi sur la photo. Vaguement inquiet, le soldat appelle un officier auquel je tente d'expliquer mon cas. Comme il ne parle ni l'anglais, ni l'allemand, ni aucune langue occidentale, ce n'est pas évident. En désespoir de cause, j'articule « Franzuski ambassade ».

Quelques heures plus tard, un employé soviétique de l'ambassade de France fait irruption dans ma cellule. Il m'explique qu'il y a eu un regrettable malentendu. Le représentant du ministère m'attendait après les formalités de police et avait pensé que j'avais raté l'avion. Il se confond en excuses. D'ailleurs, le ministre de la Culture, Mme Furetsova, tient à me présenter ses regrets pour cette mésaventure et à me remettre elle-même mon prix au Kremlin.

J'ai beau insister pour qu'on me ramène à l'aéroport et qu'on m'embarque dans le premier avion en partance pour n'importe quelle ville d'Europe occidentale, rien n'y fait. Il n'est pas question que j'échappe au dîner avec Mme Furetsova.

Un dîner en forme de cauchemar. Tous les participants au festival étaient repartis chez eux. J'étais seul avec une douzaine d'officiels soviétiques, ivres morts au bout de quelques toasts vociférants. J'ai eu droit à l'œuvre d'art censée récompenser mon film et aux baisers gluants, parfumés à la sueur et à la vodka de l'imposante Mme Furetsova.

Avant de reprendre enfin mon avion pour Paris, au cours de ma nuit solitaire à l'hôtel Russia j'eus largement le temps de méditer le judicieux axiome par lequel le général de Gaulle avait conclu l'affaire Ben Barka : « Les chiens aboient, la caravane passe. »

R.A.S. sur le front de la censure

Rien à signaler (R.A.S.) c'est ce qu'inscrivait pendant la guerre d'Algérie l'officier responsable au retour d'une opération, s'il estimait qu'aucun fait notable ne s'était produit au cours de l'intervention. En clair, cette mention évitait de signaler tous les incidents, voire les exactions, qui auraient pu être mis au passif des militaires concernés.

C'est un délicat euphémisme que de rappeler que dans les années 1970, dans le petit monde gauchisant du cinéma français, on ne se bousculait pas pour tourner des films sur la guerre d'Algérie. On en parlait beaucoup dans les bistrots de la rive gauche. Mais de là à traiter d'une manière frontale des événements encore si présents dans les mémoires, il y avait un pas que personne n'avait vraiment le courage de franchir. Il était plus commode de se réfugier derrière les rigueurs de la censure et les exigences commerciales d'une industrie qui tournait alors à plein régime.

Le succès de *L'Attentat* m'avait valu la confiance des frères Edeline qui dirigeaient la toute-puissante société UGC et ne se pardonnaient pas d'avoir laissé filer par frilosité le pactole de l'affaire Ben Barka. Ils me laissèrent donc les coudées franches pour monter avec des moyens relativement importants *R.A.S.* qui promettait d'être le premier film sur la guerre d'Algérie.

On touche là une des différences fondamentales entre le cinéma français et le cinéma américain. La guerre du Viêtnam a suscité aux Etats-Unis près de huit cents films pour la plupart violemment hostiles à la politique américaine. Près de cinquante ans après la signature des accords d'Evian qui mirent fin en 1962 à la guerre d'Algérie, il n'existe qu'une vingtaine de films pour témoigner d'un conflit qui a pourtant traumatisé la société française. Même si on prend en compte des œuvres qui ne font qu'effleurer le sujet comme *Muriel* d'Alain Resnais, ou *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy.

Bizarrement, c'est presque en même temps, pendant l'hiver 1972-1973, que furent tournés, tous les deux en Tunisie, *Avoir vingt ans dans les Aurès*, de René Vautier, et *R.A.S.*

Je n'étais pas au courant du projet de Vautier et je ne crois pas qu'il était informé du mien. Pourtant, sans que nous nous soyons concertés, les deux films s'inspiraient de la même histoire. Celle de Noël Favrelières, un appelé du contingent qui avait déserté pour

rejoindre les rangs du FLN algérien.

Avec Claude Veillot, nous avons basé notre scénario sur *R.A.S.*, un livre dans lequel Roland Perrot racontait ses souvenirs de militaire en Afrique du Nord. L'ouvrage avait été publié par Jérôme Martineau, un éditeur marginal spécialisé dans la littérature anarchiste et libertaire. Peu de gens savaient que Martineau était un ancien collaborateur condamné à une lourde peine de prison à la Libération. Il en avait conçu une haine inexpiable pour l'armée et pour toute forme d'autorité et avait consacré sa vie à expier ses erreurs de jeunesse.

Contrairement à ce qui a été parfois raconté, *R.A.S.* ne relate absolument pas mon expérience personnelle. Par contre, les personnages et les événements auxquels se réfère le film sont parfaitement authentiques. Ce sont tous des gens que j'ai rencontrés et dont je peux garantir la véracité des récits.

Cela dit, dans la réalité, ce ne sont pas les mêmes soldats qui ont vécu tous les événements auxquels sont confrontés nos héros.

Bien évidemment, l'armée ne nous a pas vraiment facilité les choses. L'accès, non seulement à tous les bâtiments militaires, mais à tous les édifices publics nous a été interdit. Les loueurs traditionnels de matériel militaire, d'armes et d'uniformes ont été sévèrement mis en garde. S'ils nous ouvraient leurs armureries ou leurs magasins de costumes, ils seraient à l'avenir exclus des ventes des surplus militaires où ils avaient l'habitude de s'approvisionner.

En principe, le film devait se tourner dans le Sud algérien. Pour l'essentiel, on devait investir le fort de M'Chounèche, au pied des Aurès. Un accord de coproduction avait été conclu avec Mohammed Lakdhar-Hamina, réalisateur de talent, qui régnait alors sur les destinées du cinéma algérien. Il était convenu qu'une somme importante serait transférée à Alger pour financer la préparation du film. Il fallait en particulier procéder à la réfection du fort de M'chounèche. Peu après l'indépendance, il avait été en partie démantelé par les paysans des alentours qui avaient utilisé les pierres pour construire des étables ou retaper leurs maisons. Le chef décorateur Jacques d'Ovidio fut donc envoyé dans les Aurès avec un assistant pour reconstruire le fort avec une équipe algérienne.

Deux semaines plus tard, une étrange nouvelle me parvint à Paris. Les travaux à M'Chounèche étaient interrompus, d'Ovidio et son assistant avaient été arrêtés et mis en cellule à la prison de Biskra.

J'essayai désespérément de joindre Lakdhar-Hamina qui était introuvable. Personne ne l'avait vu depuis plusieurs jours. Je pris donc le premier avion pour Alger. L'urgence était, bien entendu, de faire sortir d'Ovidio de prison. Avec l'aide de l'ambassade, on obtint

sa libération et son rapatriement immédiat à Alger.

Dans les bureaux de Lakhdar-Hamina, qui semblait s'être volatilisé, on m'apprend que la coproduction algérienne est annulée sur décision du ministère des Armées. Je fonce au ministère. Impossible de voir le ministre. Mais un de ses collaborateurs m'informe que le ministre a lu le scénario et qu'il s'oppose au tournage du film sur le territoire algérien. A la veille d'envoyer des soldats du contingent sur la frontière marocaine, il lui était apparu que la situation des bidasses français qu'on envoyait en Algérie était très semblable à celle des bidasses algériens qu'on envoyait rétablir l'ordre sur la frontière. Le tournage était donc définitivement annulé et il nous était vivement conseillé de rentrer à Paris dans les plus brefs délais. Sinon, je risquais d'être arrêté pour menées subversives. Quant à l'argent qui avait été transféré à Alger pour la coproduction, il s'était bien entendu perdu dans les sables. Lakhdar-Hamina restait introuvable et personne n'était au courant de cette somme dont je présume qu'elle n'a pas été perdue pour tout le monde.

Je rentrai à Paris la tête basse. A la direction d'UGC, c'est tout juste si on ne me soupçonnait pas d'avoir étouffé l'argent avec la complicité de mes amis algériens.

C'est alors que se produisit un véritable miracle. Par l'intermédiaire d'une amie tunisienne, au lendemain de mon retour, je fis la connaissance d'un homme d'affaires de Tunis. C'était un très jeune homme, charmant sous tous rapports. Il s'appelait Tarak Ben Ammar.

Entre autres qualités, Tarak était le neveu du président tunisien Bourguiba. Il s'intéressait au cinéma et, après avoir entendu le récit de ma mésaventure algérienne, il me proposa immédiatement de venir tourner le film en Tunisie. Dans les Aurès tunisiens les paysages étaient aussi splendides que de l'autre côté de la frontière. Les habitants étaient les mêmes montagnards chaouis et les forts construits par les Français étaient identiques. Mieux, il se faisait fort d'obtenir de son oncle la participation de l'armée tunisienne, encore équipée pour l'essentiel de matériel français.

Trois jours plus tard, j'étais avec Tarak Ben Ammar dans le Sud tunisien et je découvrais à trente kilomètres de la frontière algérienne le fort de Chebika. Un fort qui ressemblait pierre pour pierre à celui de M'Chounèche. Détail piquant, le fort venait d'être restauré pour le tournage d'un film français dont la préparation était bloquée par la censure tunisienne. Ce film, c'était *Remparts d'argile*, de Jean-Louis Bertucelli. Adapté d'un récit du sociologue Jean Duvignaud, le film agaçait les autorités de Tunis. Par un singulier paradoxe, j'ai donc tourné à Chebika un film dont l'action se

déroulait dans les Aurès algériens, tandis que Bertucelli tournait à M'Chounèche un film situé dans les Aurès tunisiens. Les voies de la censure sont décidément impénétrables.

Parallèlement, j'avais un énorme problème de casting pour distribuer mes personnages d'appelés du contingent. Par définition, il fallait trouver des garçons d'une vingtaine d'années. Donc, des inconnus. Dans les films de guerre, les soldats sont presque toujours beaucoup plus âgés que dans la réalité. On est à peine surpris de découvrir John Wayne sergent à quarante-cinq ans ou Lee Marvin adjudant à cinquante ans passés. Sur le terrain, si on a plus de trente ans, on est écarté du théâtre des opérations.

Pendant la guerre d'Algérie, les militaires du contingent avaient tous entre dix-huit et vingt-trois ans. Il était pour moi très important que les acteurs aient vraiment l'âge des personnages. Toujours cette obsession du réalisme.

J'ai donc rencontré un nombre incroyable de jeunes acteurs qui, pour la plupart, n'avaient jamais tourné de films ni même joué au théâtre. J'ai eu la chance de ne pas me tromper en sélectionnant très rapidement pour les rôles principaux Jacques Weber et Jacques Spiesser. Ils étaient tous les deux débutants, tous les deux élèves du Conservatoire. Ils ont fait par la suite une jolie carrière.

Dans un groupe de militaires, il y a toujours un petit gros dont on se moque un peu mais qu'on aime bien comme une sorte de mascotte. Weber m'a alors parlé d'un de ses copains du lycée de Tours qui lui paraissait correspondre au personnage. On l'a fait venir à Paris. Une heure après, il était engagé. C'était Jacques Villeret.

Il me manquait encore un personnage essentiel. Celui du rappelé costaud, fort en gueule et violemment antimilitariste. Une de mes meilleures amies, Martine Redon, venait de tourner le rôle principal de *Rendez-vous à Badenberg*, un feuilleton télévisé à succès. Elle y avait remarqué dans un emploi secondaire, voire tertiaire, un garçon dont elle avait trouvé la personnalité extraordinaire.

J'acceptai de le rencontrer et fus moi-même subjugué par son énergie et son charisme. Ce débutant parfaitement inconnu, c'était Gérard Depardieu.

J'organisai donc un déjeuner sur une terrasse près des studios de Boulogne entre Spiesser, Weber et Villeret, qui étaient déjà inséparables, et Gérard Depardieu. J'étais convaincu que de cette rencontre allait naître une équipe aussi brillante que fusionnelle.

Les événements ne se sont pas déroulés aussi bien que je l'avais espéré. Depardieu a surgi en moto sur la terrasse du restaurant, faisant vrombir son engin au milieu des tables. Après s'être

engueulé avec le serveur, il a accepté à contrecœur d'aller ranger sa moto un peu plus loin. Il est ensuite revenu vers nous en roulant furieusement les mécaniques. Jaugeant les trois autres sagement assis sur leurs chaises, il les a foudroyés du regard.

— Mais il n'y a que des pédés ici ! On ne m'avait pas dit que c'était un film de pédés !

Jacques Weber, qui était lui-même taillé comme un pilier de rugby, s'est aussitôt levé, prêt à la bagarre.

— Pour qui tu te prends, toi, la grosse merde ? Répète un peu ce que tu as dit !

Ça commençait très mal. Visiblement, le courant ne passait pas entre eux. Et ce déjeuner que j'avais envisagé comme une lune de miel s'est plutôt transformé en une abominable scène de ménage.

Tout le monde s'est séparé froidement. Et un peu plus tard dans l'après-midi, j'ai revu Depardieu pour lui annoncer que je renonçais à l'engager. J'étais convaincu qu'il était formidable. Mais il était essentiel pour R.A.S. que les quatre héros soient soudés comme les doigts de la main contre l'adversité. On allait tourner dans le désert dans des conditions difficiles. Et, de toute évidence, ses relations catastrophiques avec les trois autres risquaient de ruiner le film.

Depardieu eut alors une réaction surprenante. Il se mit à souffler comme un bœuf, serra les poings comme s'il allait m'envoyer un direct dans la figure.

— Tu me fais gerber ! Aujourd'hui, tu peux me virer comme une merde, mais demain, je serai le plus grand acteur français. Tu viendras me supplier à genoux de tourner avec toi et je te cracherai à la gueule !

Inutile de préciser que je n'ai jamais été supplier à genoux Depardieu pour qu'il tourne avec moi. Mais le fait est qu'il est devenu l'un des plus grands acteurs français et que je n'ai jamais tourné avec lui.

Je me suis donc mis à la recherche d'un autre acteur pour incarner l'anarchiste irréductible et suicidaire de R.A.S. Ce fut, dans une optique radicalement différente, Jean-François Balmer, devenu lui aussi par la suite un grand acteur de théâtre et de télévision.

Bien entendu, le tournage de R.A.S. fut un tournage mouvementé, fertile en incidents en tous genres. Lorsque nous avons reconstitué en gare de Dreux, sur les lieux mêmes où elles s'étaient déroulées, les grandes manifestations organisées par la gauche pour paralyser le départ des rappelés en Algérie, l'essentiel de la figuration était assuré par le service d'ordre de la Ligue communiste révolutionnaire (LCR). Certains jouaient les manifestants, d'autres incarnaient les gendarmes mobiles chargés de réprimer la manifestation. Si, au

départ, personne n'était enthousiaste pour faire le gendarme, très vite, dans le feu de l'action, se révélait une conviction surprenante pour taper sur les manifestants. Il fallait même parfois couper les prises de vues pour séparer les belligérants.

Dans les années 1970, beaucoup de jeunes gens avaient les cheveux longs, parfois même très longs. La plupart de ceux qui incarnaient les gendarmes mobiles avaient de grosses réticences à l'idée de couper leur précieuse chevelure. On avait donc imaginé d'enfermer leurs cheveux dans des résilles coincées sous les casques. Il arrivait dans la bagarre que les casques tombent, et on voyait alors d'abondantes toisons se répandre sur les épaules des gendarmes. Quand on regard très attentivement R.A.S., on a ainsi la surprise de découvrir, au détour d'un plan, des gendarmes aux allures de hippies en fleurs.

L'habit faisant sans doute le moine, il est plaisant de remarquer que sur le tournage de tous les films de guerre on observe le même phénomène. Dès le premier repas, les sous-officiers s'installent à une table, les officiers à une autre table et les hommes de troupe où ils peuvent. On voit même des figurants officiers s'opposer à ce qu'un simple soldat vienne s'asseoir à leur table.

— Excusez-moi. Ici, c'est la table des officiers.

Plus troublant encore, pour le tournage dans le Sud tunisien, nous avons amené de Paris une dizaine de membres de la LCR, supposés incarner les commandos de chasse. *A priori*, c'étaient des militants purs et durs de la lutte anti-impérialiste. A peine se retrouvèrent-ils à crapahuter dans la montagne en treillis camouflés, rangers, casquette Bigeard et pistolet-mitrailleur à la hanche, qu'ils devinrent de véritables commandos. Ils investissaient les mechtas avec une brutalité surprenante, parlaient durement aux villageois, refusant même de se séparer de leur arme et de leur uniforme le soir. Quelque part, ça tombait bien puisque c'est exactement ce que le film racontait.

Mes commandos de chasse de la Ligue communiste révolutionnaire étaient si convaincants qu'ils ont donné lieu à une curieuse méprise. Un couple de journalistes était en vacances dans la région de Gafsa et visitait les oasis de montagne. Près de Chebika, ils ont aperçu des militaires européens qui investissaient un piton près de la frontière algérienne. Ils les ont pris pour des mercenaires fauteurs de troubles et, rentrés à Tunis, ils ont envoyé une dépêche à l'AFP, vite reprise par la presse internationale. Bien entendu, les autorités tunisiennes se sont bien gardées de démentir, ravies de cette aubaine qui leur permettait d'entretenir la paranoïa sur les mauvaises relations algéro-tunisiennes.

Quelques jours plus tard, nous tournions dans les gorges sauvages de l'oued qui alimente le lac salé du Chott el-Djerid. Le train qui desservait les mines de phosphate nous avait déposés tôt le matin et devait passer nous reprendre en fin d'après-midi. En plein tournage, nous entendîmes soudain un grondement sourd en provenance de la montagne, un peu semblable à celui du roulement d'un train. Nous tournions dans le lit asséché de l'oued, et brusquement apparut au détour des gorges une masse de mousse grisâtre qui déferlait vers nous. Des pluies abondantes étaient tombées sur les hauteurs déclenchant une crue subite. Une marée boueuse de plusieurs mètres de haut progressait à une vitesse hallucinante, charriant des troncs d'arbres et des blocs de rochers. Nous n'eûmes que le temps de remonter la pente abrupte qui nous séparait de la voie de chemin de fer. Mais deux soldats tunisiens, décidément moins alertes que nos commandos de chasse improvisés, furent emportés par le torrent. On retrouva leurs corps le lendemain à plusieurs kilomètres de là, ce qui alimenta encore la rumeur d'affrontements clandestins sur la frontière.

Avant même que le film soit terminé, il était clair que la censure l'attendait de pied ferme. En dépit de l'attitude du représentant du ministère de la Défense qui demandait l'interdiction pure et simple, les coupes réclamées furent relativement raisonnables : on me demanda la suppression d'un passage à tabac des soldats mutinés par la sécurité militaire, de quelques propos racistes ou colonialistes (pourtant authentiques) prêtés à des officiers et d'une scène de torture d'un prisonnier fellagha. Encore une fois, je me demande si la censure ne m'a pas, en l'occurrence, rendu service. On voyait un peu longuement la souffrance du prisonnier passé à la gégène par des tortionnaires des services de renseignements. Grâce à ces coupes involontairement avisées, la suggestion de la violence est sans doute plus efficace que sa représentation physique.

D'une manière plus sournoise, les militaires obtinrent la suppression d'une séquence qui relatait la visite d'un général dans un bataillon disciplinaire, au cours de laquelle il avait été malmené et ridiculisé par les soldats révoltés. L'épisode était authentique, et c'est sur une plainte personnelle du général en question pour « atteinte à l'honneur et à la vie privée » que nous fûmes condamnés à couper cette scène. Evidemment, la censure et le ministère de la Défense n'y étaient pour rien.

Ultime coup de pied de l'âne, après de multiples pressions, UGC décida de sortir le film en plein mois d'août. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, mais à l'époque, c'était la pire période pour sortir un

film. En dépit de bonnes critiques, c'était une catastrophe annoncée.

J'étais tellement convaincu du désastre que je n'osais même pas aller dans les salles pour voir comment le public réagissait. Je me terrais littéralement chez moi, osant à peine répondre au téléphone. Et puis, vers 19 heures, un copain est passé me voir pour m'annoncer qu'il arrivait des Champs-Élysées. Il n'avait pas pu entrer à la séance de 18 heures, c'était complet ! Je crus d'abord à une plaisanterie de mauvais goût, ou, au mieux à un pieux mensonge. Et puis, devant son insistance, je me décidai à l'accompagner jusqu'au cinéma Normandie. Et là, divine surprise, je découvris devant la salle une queue de plusieurs centaines de personnes. J'en avais les larmes aux yeux.

Toutes les difficultés, toutes les souffrances ressenties pendant des mois étaient oubliées. C'était un véritable miracle. Personne ne croyait au film et il marchait au-delà de tout ce qu'on pouvait espérer. Aucune critique ne pouvait plus m'atteindre, même celle particulièrement imbécile qui me reprochait dans un hebdomadaire mon manque d'imagination pour avoir une fois de plus confié un rôle de parachutiste à Bruno Cremer ! Or Bruno n'est pas dans *R.A.S.* Et, par ailleurs, il a incarné une seule fois un parachutiste dans sa carrière. C'était, il est vrai, dans l'admirable *317^e section* de Pierre Schoendoerffer, et il y était tout à faire remarquable. Mais de là à le voir dans *R.A.S.*, il faut tout de même une singulière mauvaise foi.

Comme on pouvait s'y attendre, et en raison même de son succès, le film a suscité de vives polémiques. Comme souvent, elles n'ont fait qu'amplifier l'impact du film. Il y a eu des alertes à la bombe, des grenades au plâtre ont explosé dans plusieurs salles et l'écran du Normandie a été incendié à coups de cocktail Molotov. Mais ce tohu-bohu ne faisait qu'attiser l'intérêt des gens pour ce film qu'on voulait tellement les empêcher de voir.

Je me souviens d'un débat houleux en banlieue. Un débat organisé par le FNACA (Fédération nationale des anciens combattants d'Algérie) d'inspiration communiste. Après la projection, des contradicteurs de droite m'ont reproché la vision antimilitariste du film et son parti pris excessivement pro-FLN à leurs yeux. Ils étaient en train de développer leurs arguments avec une certaine véhémence lorsque trois types en imperméable ont surgi du fond de la salle et ont lancé des grenades au plâtre vers la scène avant de s'enfuir en courant. L'une des grenades a rebondi sur la scène et est venue exploser dans les jambes des orateurs fascistes qui se sont retrouvés être les seuls blessés de la soirée. A croire que Dieu existe parfois !

R.A.S. n'a d'ailleurs pas suscité que des réactions négatives dans l'armée. A cet égard, le cas du commandant Pouget est exemplaire. Spécialiste de l'action psychologique, Pouget a fortement inspiré l'officier parachutiste remarquablement interprété par Philippe Leroy-Beaulieu (et non pas par Bruno Cremer). Héros de la bataille de Diên Biên Phủ, il avait été fait prisonnier par le Viêt-công et incarcéré dans le fameux camp n° 1. Après sa libération, il avait continué sa carrière en Algérie et avait été chargé de reprendre en main une compagnie disciplinaire isolée aux confins du désert.

Se référant à des événements réels, R.A.S. montre comment Pouget a tiré parti d'une embuscade dans laquelle étaient tombés plusieurs de leurs camarades pour galvaniser ses hommes et les pousser à combattre le FLN. Certains l'avaient même soupçonné d'avoir attiré ses soldats dans un piège pour leur insuffler un esprit de vengeance. Je crois honnêtement Pouget incapable d'une manœuvre aussi abjecte. Qu'il se soit servi de cette embuscade pour reprendre en main des soldats insoumis, c'est évident. C'est ce que montre clairement le film. Mais je ne crois pas un instant qu'il ait pu sciemment envoyer ses hommes à la mort.

Bien qu'il en ait contesté l'esprit antimilitariste, Pouget a toujours défendu l'exactitude et la rigueur de R.A.S. La plupart des anciens d'Algérie s'accordent d'ailleurs à penser que c'est le film le plus juste et le plus objectif qui ait été tourné sur la guerre d'Algérie. Plus les années passent, plus les passions s'estompent, plus R.A.S. est considéré par tous comme un témoignage indispensable sur cette période troublée. C'est un des films dont je suis le plus fier, et le personnage joué par Jacques Spiesser est probablement le plus proche de moi – avec le jeune héros insoumis et incompris d'*Allons z'enfants*.

Dupont Lajoie, le sacre de saint Jean Carmet

L'idée de faire un film sur le racisme ordinaire m'était venue pendant le tournage mouvementé de R.A.S. Harkis, supplétifs musulmans et maquisards du FLN étaient joués par de jeunes Algériens vivant en France, pour la plupart comédiens d'occasion plus que de profession. Le soir, il leur arrivait de parler de leur vie quotidienne en banlieue.

Plusieurs d'entre eux avaient été victimes de ratonnades, ces chasses à l'Arabe plus ou moins improvisées, assez fréquentes à l'époque. J'ai été frappé par la description qu'ils faisaient de leurs agresseurs. Rarement des militants fanatiques d'extrême droite, mais plutôt de pauvres types plus stupides que méchants qui passaient à l'acte un soir de beuverie ou parce qu'on leur avait volé leur scooter et parce qu'il était plus simple de rendre les Arabes responsables de leurs malheurs. Ce qui m'intéressait, c'était le racisme quotidien, presque débonnaire des quartiers populaires. Ce racisme qui se traduit par des plaisanteries imbéciles la plupart du temps mais qui peut déboucher, un soir pas comme les autres, sur la violence la plus terrifiante.

J'hésitais sur la forme à donner à mon projet. J'avais dans l'idée une comédie qui déboucherait sur le drame. Comme dans la vie de tous les jours. Je pensais déjà à un personnage de patron de bistro vantard et tranquillement raciste qui devient un jour d'énervement l'assassin d'un Arabe. Mais je n'avais pas de structure dramatique, même pas d'histoire à proprement parler.

Et puis, un jour, j'ai déjeuné avec mon vieux copain Jean-Pierre Bastid, un cinéaste devenu écrivain qui avait collaboré avec Jean-Patrick Manchette. Je lui ai raconté mon projet de film sur une ratonnade. Il m'a alors parlé d'un bouquin qu'il avait écrit avec un nommé Michel Martens et qui était justement le récit d'une ratonnade. Le manuscrit avait été refusé par plusieurs éditeurs, entre autres Gallimard pour sa collection « Série noire » et Fleuve Noir, d'après lui parce qu'il était politiquement trop incorrect.

Le soir même, je prenais connaissance du texte qui s'intitulait, je crois, *Laissez bronzer les cadavres*. Je n'ai pas du tout aimé le roman, mais j'y avais trouvé deux idées formidables qui m'ont vraiment servi de détonateur. D'une part, le lieu du crime était un camping de la Côte d'Azur. D'autre part, le meurtre de l'Arabe avait lieu

pendant une émission populaire analogue au jeu de Guy Lux, « Intervilles » qui avait beaucoup de succès à l'époque. C'était le décor et le contexte idéal pour montrer comment de braves Français moyens peuvent devenir de redoutables salauds.

J'ai donc proposé à Bastid d'utiliser ces deux idées en lui promettant d'obtenir de la production un peu d'argent. Je me suis aussitôt lancé dans l'écriture du scénario avec mon vieux complice Jean Curtelin auquel j'avais depuis longtemps pardonné son attitude indélicate du temps de *Présence du cinéma*. Il avait abandonné la critique pour devenir scénariste et travaillait avec Chabrol qui appréciait son humour et sa réjouissante méchanceté. Il me semblait que l'ironie caustique de Curtelin était en adéquation parfaite avec le sujet.

Le choix de Jean Carmet pour jouer le patron de bistrot meurtrier s'est imposé avec une immédiate évidence. Je le connaissais depuis des années et j'avais une véritable adoration pour lui. Carmet était un type extrêmement cultivé, aux antipodes du Français moyen un peu bas de plafond qu'on lui faisait jouer dans des seconds rôles depuis des années. Pour tout le monde, il était resté Gaston Duvet, le cousin de province brave bougre mais passablement demeuré de *La Famille Duraton*.

Il adorait marcher dans les rues de Paris et liait volontiers conversation avec les passants qui le reconnaissaient.

— Ah ! monsieur Carmet, qu'est-ce que vous nous faites rire à la radio tous les dimanches avec *La Famille Duraton* !

— Mais l'émission est arrêtée depuis dix ans !

— Ah bon ? Mais ça ne fait rien. Vous nous faites rire quand même tous les dimanches.

Il avait une passion tout à fait innocente. Il collectionnait les « boutons de cons ». Un type le reconnaissait dans un bistrot. Carmet engageait la conversation avec lui, échangeant de passionnantes considérations sur la météo ou sur l'incompétence des imbéciles qui nous gouvernent. Il attrapait alors entre le pouce et l'index un bouton de la veste de son interlocuteur et le secouait jusqu'à ce que le bouton cède. Il prenait alors fort civilement congé, se félicitant d'une conversation aussi fructueuse avec une personne aussi intéressante. Et, bien entendu, il gardait le bouton. Au fil des années, il en avait recueilli plusieurs centaines qu'il entreposait précieusement dans une grande boîte à chaussures, sa boîte de « boutons de cons ».

Jusque-là, Jean Carmet n'avait jamais joué un rôle principal. Il avait toujours été cantonné dans les seconds rôles comiques. Il y avait donc une gageure, pas forcément gagnée d'avance, à lui faire jouer un salaud meurtrier. Lorsque je lui ai proposé d'être Dupont

Lajoie, il était à la fois fou de bonheur et profondément inquiet. Il m'a remercié avec émotion de ce cadeau du ciel mais m'a prévenu avec une vraie gravité.

— Pour l'instant, les gens m'aiment bien. Mais quand ils auront vu ton film, ils me détesteront. Je risque d'être pour un moment au chômage. Alors promets-moi qu'il y aura toujours chez toi un canapé et un bol de soupe pour moi.

En fait, ses angoisses se sont révélées infondées puisque c'est *Dupont Lajoie* qui a fait de Carmet une vedette et qui lui a permis d'accéder durablement aux rôles principaux. Il est même devenu pour quelques années un des salauds les plus convaincants du cinéma français. Dans l'esprit de beaucoup de gens, Carmet est resté pendant longtemps « Dupont Lajoie ».

Un titre choc que j'avais pourtant eu beaucoup de mal à faire accepter aux producteurs et aux distributeurs qui le trouvaient vulgaire. Ils préféraient de beaucoup « Viol au camping », un titre stupide auquel j'ai échappé de justesse. Je suis convaincu que ce titre « Dupont Lajoie » a été pour beaucoup dans le succès du film. Au point de devenir une expression de la langue populaire, voire du journalisme. Il ne se passe guère de semaine sans qu'au détour d'un article on ne puisse lire qu'un « Dupont Lajoie » a commis tel ou tel forfait, ou « Les Dupont Lajoie » du commissariat de La Courneuve se déchaînent contre un camp de Roms. C'est probablement un des seuls exemples de titre de film qui soit passé dans le langage courant.

Autour de Jean Carmet, était réunie une superbe brochette d'acteurs comiques, de Pierre Tornade à Victor Lanoux en passant par Ginette Garcin, Robert Castel, Jean-Pierre Marielle et Jacques Villeret. Grâce à eux, le spectateur riait sans voir arriver le drame.

Pour jouer la fille qui va émoustiller Carmet au point de lui faire commettre l'irréparable, Jacques Spiesser, qui avait lu et aimé le scénario, m'avait proposé de rencontrer sa nouvelle petite amie, une élève du Conservatoire dont il était tombé amoureux. Elle n'avait jamais tourné mais semblait exceptionnellement douée. Elle s'appelait Isabelle Huppert et c'est grâce à elle qu'on a pu réussir à ce point la scène du viol.

C'était une scène qui embarrassait terriblement Carmet. Dieu sait qu'il s'était imprégné avec un courage extraordinaire de son personnage de Français moyen, lâche et libidineux sous des allures de père peinard, mais la scène du viol le rebutait jusqu'à le terrifier. Carmet était extrêmement pudique et l'idée même d'agresser sexuellement une très jeune fille comme Isabelle lui était

insupportable. Tellement insupportable que le matin du jour où on devait tourner cette scène il s'est réveillé avec 40° de fièvre. Il était dans l'incapacité physique de travailler ce jour-là.

Finalement, le tournage de la scène a été reprogrammé au dernier jour des prises de vue sur la Côte d'Azur. Cette fois, impossible de reculer. Carmet était littéralement paniqué et c'est Isabelle Huppert, la petite débutante, qui a pris les choses en main. En fait, c'est elle seule qui joue entièrement le viol, face à un Carmet paralysé. Ce qui donne un côté très étrange à la scène. Comme si la victime n'était pas complètement innocente en provoquant, même inconsciemment, son bourreau. Pour la première fois, Carmet ne savait pas comment réagir. Il était dans l'inconnu le plus total et me questionnait avec inquiétude.

— Qu'est-ce que je dois inventer pour me rapprocher d'elle ?

Pris de court, il m'est venu une idée tout à fait saugrenue.

— Tu fais semblant de voir un poisson dans l'eau. Et tu te colles à Isabelle pour lui montrer le poisson en lui disant : Oh, regarde le poisson qui fait gloup ! gloup !

Il s'est raccroché à cette idée de poisson, et le gloup ! gloup ! l'a complètement débloqué. Par la suite, il a souvent raconté l'histoire à sa manière.

— Boisset, c'est un directeur d'acteurs génial ! Je n'arrivais pas à tourner la scène de viol. Alors il m'a dit gloup ! gloup ! le poisson ! Et je n'ai plus eu de problèmes.

Comme quoi, la direction d'acteurs prend parfois des détours assez aléatoires.

Lorsque nous avons tourné *Dupont Lajoie*, Isabelle Huppert qui sortait à peine de l'adolescence était assez dodue. Sur le plateau, il arrivait qu'on se moque gentiment d'elle en la comparant à Jayne Mansfield, la blonde explosive. Elle ne se laissait pas démonter et nous assurait :

— Vous pouvez toujours vous payer ma tête ! Je vous jure qu'un jour vous serez bien surpris quand je jouerai *La Dame aux camélias*.

Tout le monde pouffait tant il était difficile d'imaginer Isabelle en Marguerite Gautier mourant de phtisie.

N'empêche qu'une douzaine d'années plus tard je fus effectivement surpris quand Isabelle, considérablement amaigrie, il est vrai, m'annonça qu'elle commençait la semaine suivante le tournage de *La Dame aux camélias* sous la direction de Mauro Bolognini.

Au fur et à mesure qu'avançaient les prises de vues, la réalité rejoignait chaque jour davantage la fiction. Nous tournions dans un véritable camping, un endroit admirable coïncé entre une voie de

chemin de fer et une décharge municipale, et surplombé par une voie rapide. Les campeurs en vacances étaient ravis de faire de la figuration dans le film et d'apparaître aux côtés de comédiens connus. J'en avais recruté quelques-uns, particulièrement pittoresques, pour participer à la ratonnade organisée pour punir l'ouvrier maghrébin soupçonné d'être responsable du viol et du meurtre de la jeune campeuse jouée par Isabelle Huppert.

Bien entendu, j'avais pris soin de leur expliquer qu'il s'agissait d'une fiction, que les Arabes qu'ils étaient supposés tabasser étaient des comédiens et qu'il fallait faire semblant de les frapper sans leur faire le moindre mal.

Dès les premières répétitions, mes braves campeurs se sont mis à taper comme des sourds sur les figurants maghrébins, remplaçant subrepticement les gourdins en caoutchouc qu'on leur avait distribués par de véritables madriers. J'avais beau leur répéter que dans notre histoire l'Arabe était innocent, ils ne voulaient rien entendre. Les plus violents se justifiaient d'une manière parfaitement irrationnelle.

— Il dit qu'il est innocent. Mais il faudrait vérifier ça de plus près. Moi, je les connais les Arabes. J'ai fait l'Algérie. Alors, je peux vous dire : les Arabes, tous des menteurs et des fainéants !

Il était impossible de leur faire entendre raison. Et malgré tous mes efforts pour les calmer, les scènes de ratonnades sont empreintes d'un réalisme impressionnant.

On tournait pour l'essentiel à Fréjus, près de Toulon. Une région où le Front national de Jean-Marie Le Pen était particulièrement bien implanté. Dans l'ombre de l'extrême droite, un groupuscule qui sévissait sous la judicieuse appellation de groupe Charles-Martel s'était spécialisé dans les actions violentes contre les immigrés. Depuis la voie rapide située au-dessus du camping, ils jetaient sur le tournage des pierres, des cocktails Molotov, voire des grenades offensives, et multipliaient les menaces par haut-parleur contre les comédiens maghrébins. Bien entendu, les policiers de Toulon qui ne désapprouvaient sans doute pas réellement les exactions du groupe Charles-Martel se déclaraient incapables de nous protéger efficacement.

Par mesure de précaution, j'avais demandé aux acteurs maghrébins de ne pas s'aventurer seuls dans les rues de Toulon le soir et d'être toujours accompagnés par des membres de l'équipe.

Par une curieuse coïncidence, c'est Abderrhamane Ben Kloua, la victime de la ratonnade dans le film, qui a été victime d'une agression tragique. J'avais rencontré Ben Kloua par hasard dans le métro parisien. J'avais été frappé par l'expression à la fois naïve et brutale de son visage. Je l'ai donc abordé pour lui proposer de jouer

dans *Dupont Lajoie*. Il travaillait comme électricien intermittent dans le bâtiment et pouvait sans problème s'absenter quelques semaines. L'idée de tourner dans un film l'enchantait. Il se voyait déjà avec un gros cigare dans le bec et une jolie fille sur chaque genou. Il a vite déchanté et s'est rendu compte que le travail sur un film est au moins aussi éprouvant que celui dans le bâtiment, surtout quand on joue la victime d'une ratonnade avec des fous furieux qui vous tapent dessus pendant des journées entières.

Un soir, pour se changer les idées, il avait décidé d'enfreindre les consignes de prudence et d'aller draguer dans les bars à matelots de Chicago, le quartier chaud de Toulon. Il venait à peine de sortir de son hôtel quand il a été agressé par trois types qui l'ont insulté et lui on vidé un chargeur de pistolet 7.65 dans le ventre aux cris de « mort aux Arabes ! ».

Des passants l'ont découvert allongé sur le trottoir, plus mort que vif. Amené par le SAMU à l'hôpital, il s'est retrouvé inconscient aux urgences en compagnie d'un des types qui avaient voulu le tuer.

En fait, une des balles tirées sur lui avait ricoché sur une plaque d'égout avant de venir se loger malencontreusement dans les fesses d'un des agresseurs. Affolés, ses copains l'avaient courageusement abandonné dans une mare de sang à l'entrée de l'hôpital.

Deux blessés par balles livrés presque simultanément aux urgences. Les policiers ont rapidement comparé les projectiles et fait avouer l'homme aux fesses trouées, un petit malfrat connu pour ses opinions d'extrême droite. Il a d'ailleurs immédiatement dénoncé ses complices.

Ben Kloua est resté deux jours entre la vie et la mort. Dès qu'il a repris connaissance, je lui ai conseillé de porter plainte contre ses agresseurs qui étaient parfaitement identifiés. J'ai alors été convoqué par le commissaire principal de Toulon qui m'a tenu un langage surprenant.

— Vous poussez votre copain arabe à porter plainte. C'est très joli. Mais il faudra qu'il revienne à Toulon pour se porter partie civile, et les gens qui l'ont raté une première fois ne le louperont certainement pas une seconde. Pendant ce temps-là, vous serez bien au chaud à Paris. Alors, vous prenez vos responsabilités, en étant bien conscient que nous ne pourrons rien faire pour le protéger.

C'était clair ! Un avertissement sans frais. Je suis donc retourné à l'hôpital. La mort dans l'âme, j'ai conseillé à Ben Kloua de laisser tomber et de ne pas donner suite à sa plainte. Je n'étais pas très fier de moi. Mais il m'était difficile de mettre sciemment sa vie en danger pour le seul souci que justice soit éventuellement rendue.

L'épilogue de *Dupont Lajoie* posait un double problème. De forme

et de fond. J'avais donc tourné deux fins. La première était plus basée sur la réflexion. Son forfait accompli sans qu'il soit inquiété, de retour dans son bistrot, le personnage de Carmet n'éprouve pas le moindre remords. Devant ses clients habituels, durillons de comptoir invétérés, il se vante d'avoir, avec ses copains de vacances, mis en déroute une meute d'Arabes libidineux et violents. Et la vie continue comme avant.

La seconde, celle qui a finalement été retenue, est beaucoup plus violente. Carmet y est interrompu dans ses vantardises par l'irruption du frère de la victime de la ratonnade, qui l'exécute à coups de fusil, exerçant ainsi une sorte de justice immanente.

Jusqu'aux dernières heures du montage, j'étais dans le doute. J'avais été jusqu'à mixer chacune des deux fins. Les avis étaient partagés. Il est arrivé un moment où il fallait bien se décider.

J'ai alors eu l'idée d'organiser, en accord avec le comité d'entreprise des usines Renault, deux projections successives du film. Même type de public pour les deux projections, des ouvriers et des employés de l'usine de Flins, mais montage de la fin différent.

L'expérience s'est révélée concluante. A la projection du premier montage, les réactions étaient bonnes. Les gens riaient au début du film, étaient émus par la suite. Mais ils ne prenaient pas parti. Au contraire, dans l'autre version, après le meurtre de Carmet, ils étaient empoignés par le film. Des discussions passionnées divisaient les spectateurs. Pour les uns, Carmet méritait la mort. Pour les autres, où irait-on si on laissait les Arabes descendre les gens dans les bistrots ? C'était précisément le but recherché : provoquer un débat public, voire même une polémique.

C'est donc avec cette fin violente que la copie de *Dupont Lajoie* partit affronter mes amis de la censure. Comme d'habitude, je ne fus pas déçu du voyage.

En découvrant le film, les membres de la commission de censure furent choqués et embarrassés. Choqués par le propos et par la représentation peu flatteuse qu'il donnait de la société française. Certains parlèrent même de racisme antifrançais. Mais embarrassés, car si le propos était violent, les images ne l'étaient pas. Après force discussions, il fut décidé d'interdire le film aux moins de 16 ans et de l'interdire à l'exportation.

Pour les producteurs, c'était une catastrophe économique. Devant leurs protestations, les censeurs acceptèrent de revoir leur copie. Ils me convoquèrent pour m'informer qu'ils étaient prêts à descendre l'interdiction des moins de 16 ans aux moins de 13 ans si j'acceptais le principe de trois coupes : un dialogue désabusé du flic joué par Jean Bouise sur l'inefficacité de la police dans son très théorique

combat contre le racisme quotidien et la suppression de deux plans jugés par eux insupportables. Dans la scène de la ratonnade meurtrière, ils exigeaient que je coupe le plan de la tête de l'Arabe qui explose sous l'impact d'un pavé. Dans la scène du viol, ils réclamaient la disparition des images où l'on voyait le sexe d'Isabelle Huppert.

Je me suis empressé d'accepter ces conditions draconiennes. Je n'avais jamais tourné de plan de la tête de l'Arabe qui explose et il était difficile de même entrevoir le sexe d'Isabelle pour la bonne raison qu'elle avait gardé sa culotte pendant tout le tournage de la scène. Je n'ai enlevé strictement aucune image, mais j'ai pris soin d'insérer dans la copie, avant de la renvoyer à la censure, des marques de montage aux endroits incriminés comme si j'avais procédé à des coupes. Ayant revu le film dans cette « nouvelle version », ils ont accepté de ramener l'interdiction au moins de 13 ans, au grand soulagement de la production.

Une histoire qui démontre, une fois de plus, l'insondable incompétence des censeurs de l'époque, mais aussi leur perversité. Car s'ils n'avaient matériellement pas pu voir le ventre délicat d'Isabelle Huppert, ils l'avaient, dans leur lubricité, sans doute imaginé. Décidément, comme le remarquait fort justement Pierre Desproges, les censeurs de tout poil sont avant tout des porcs malodorants.

Un autre type qui n'aurait probablement pas fait tache dans une commission de censure, c'est le dénommé Michel Martens, coauteur avec Jean-Pierre Bastid du texte auquel j'avais emprunté quelques éléments pour le scénario de Dupont Lajoie. Éléments qui, sur mon intervention, leur avaient été payés par la production.

Le film terminé, ils m'ont demandé à le voir. J'ai accédé bien volontiers à leur requête, curieux de voir leur réaction puisqu'ils n'avaient même pas lu le scénario et n'avaient jamais mis les pieds sur le tournage.

Après la projection, ils sont tombés en état d'extase mystique devant les qualités du film et m'ont supplié de les faire figurer au générique. J'ai donc obtenu de Curtelin, qui ne les supportait pas, qu'ils soient mentionnés comme auteurs de l'idée de départ. J'ai même convaincu la production de leur donner un petit pourcentage sur les éventuels bénéfices du film. Ils m'ont d'ailleurs remercié avec effusion pour mon intervention.

Quelle n'a donc pas été ma surprise, bien avant la sortie en salles, de découvrir dans *L'Express*, en regard d'une critique défavorable de François Forestier, une interview de Michel Martens, la seule, je crois bien, qu'il ait jamais donné de sa vie. Il y expliquait sans

vergogne comment son scénario génial avait été trahi par le tâcheron de la pellicule que j'étais à ses yeux. Cette vilénie ne lui a d'ailleurs pas vraiment réussi, car depuis sa participation toute théorique à *Dupont Lajoie*, je doute que quelqu'un ait jamais entendu parler de lui.

En dehors de réactions un peu épidermiques comme celle de ce pauvre Martens ou celle de *Minute*, qui prenait prétexte de mon physique supposément « vaguement mongol » pour descendre *Dupont Lajoie*, la presse fut dans l'ensemble extrêmement favorable. Le film fut aussitôt sélectionné pour le festival de Berlin où il devait recevoir l'ours d'Argent.

Ça se présentait plutôt bien. Etant donné le caractère polémique du film, ça passait ou ça cassait. Le jour de la sortie, on était sensiblement plus près du fracassage que de l'apothéose. Lors des premières séances de l'après-midi, les salles faisaient plus songer au désert de Gobi qu'au métro à 6 heures du soir.

Les producteurs et le distributeur m'avaient donné rendez-vous vers 20 heures dans le hall du cinéma Marignan sur les Champs-Élysées. L'atmosphère était glaciale. Personne ne m'adressait la parole. J'étais devenu transparent. Voyant mon désarroi, une vieille ouvreuse s'est approchée de moi pour me réconforter. Elle m'a désigné le petit groupe des producteurs. Ils affichaient tous des mines d'enterrement.

— Ne vous en faites pas. Je les connais. Ce sont des abrutis. Il y a trente ans que je fais ce métier et je peux vous assurer qu'avec les réactions qu'il y a dans la salle, votre film, il va marcher. Je vous garantis qu'au plus tard vendredi, grâce au bouche à oreille, il va décoller.

Pas vraiment convaincu, je la remerciai de sa gentillesse et tentai timidement de faire part de sa réaction au groupe de cassandres désabusées. Le distributeur se mit à ricaner.

— La vieille ouvreuse ? Elle prend sa retraite dans trois mois. Il serait temps. Elle fait fuir les clients !

Je ne sais pas si elle faisait fuir les clients. Mais en tout cas elle avait une certaine intuition par rapport à leurs réactions. Conformément à ses prévisions, dès le vendredi les salles faisaient le plein, et le film est resté près de six mois en exclusivité.

Un succès qui ne s'est jamais démenti, ce qui est surprenant pour un film aussi dérangeant. Au fil des années et compte tenu de plusieurs dizaines de passages sur les différentes chaînes de télévision, on peut estimer que *Dupont Lajoie* a été vu par près de cinquante millions de spectateurs français. Une sorte de record et, sans doute, sur la longueur, mon plus gros succès personnel.

Plaisanteries de garçons de bains en marge des polémiques

Peut-être à cause de l'atmosphère de violence qui régnait autour du tournage, on éprouvait souvent le besoin de décompresser. Et, bizarrement, tous ceux qui ont participé à l'aventure de *Dupont Lajoie* ont gardé le souvenir de moments extrêmement plaisants.

Comme nous avions beaucoup de journées de travail « mixtes », c'est-à-dire avec des prises de vues de jour et d'autres de nuit, nous finissions souvent le tournage autour de minuit. Hors saison, il n'y a plus grand-chose d'ouvert à Toulon à partir de 10 heures du soir. Nous avons vite pris l'habitude d'aller manger un morceau ou prendre un verre au « Marsouin », un des hauts lieux de Chicago, le quartier chaud de Toulon. C'était un bar-restaurant-boîte de nuit qui appartenait à François Marcantoni, personnalité du milieu, qui avait chaperonné les débuts d'Alain Delon avec lequel il était resté très lié. Comme le démontra par la suite la ténébreuse affaire Marcovic.

On y était très bien accueilli, et les « jeunes filles » affriolantes qui assuraient le service et plus si affinités avaient vite compris que nos intentions de consommation ne dépassaient pas le steak tartare et un ou deux verres d'un vin honorable. Au bout de quelques jours, nous faisons quasiment partie des meubles et on nous fichait une paix royale.

Jean Carmet, dans sa prime jeunesse avait passé un an au séminaire. Il n'en avait pas gardé une ferveur religieuse particulière mais avait conservé un fantasme qui ne l'avait jamais quitté. Obtenir un jour les faveurs d'une religieuse.

Profitant de deux jours de liberté, il était remonté à Paris lorsque la « Madame » du « Marsouin » me présenta un soir une nouvelle recrue de l'établissement. C'était une Savoyarde très sympathique qui ressemblait plus à une jeune bourgeoise de province qu'à une entraîneuse. Carmet revenait le surlendemain et une idée diabolique me traversa l'esprit : la faire passer pour une bonne sœur et permettre ainsi à mon copain de réaliser enfin son rêve de jeunesse.

Mise au courant, elle trouva l'idée très plaisante et accepta immédiatement de jouer pour une journée le rôle de sœur Marie des Anges. Elle me montra le studio où elle habitait. Nous fîmes ensemble le ménage, écartant les castagnettes et les souvenirs de vacances sur la Costa Brava qui constituaient l'essentiel de sa décoration. Nous imaginâmes de faire passer le studio pour celui de

sa sœur et j'arrangeai tout un scénario pour qu'elle fasse fortuitement la rencontre de Carmet.

C'était encore le temps béni où les curés étaient habillés en curés et les bonnes sœurs en bonnes sœurs. Je fis donc venir un costume religieux à sa taille. Démaquillée, elle se révéla fort convaincante en sœur Marie des Anges.

Nous étions convenus que j'enverrais un assistant chercher Carmet pour l'amener sur le tournage à 17 heures précises. Elle l'attendrait sous le porche de son immeuble et se précipiterait vers lui, les bras chargés de paquets qu'elle ferait tomber devant lui. Avec sa gentillesse habituelle, Carmet l'aiderait à ramasser ses paquets. Elle le reconnaîtrait, engagerait la conversation en lui exprimant son admiration pour son travail de comédien, et se permettrait de l'inviter à prendre le thé chez sa sœur pour le lendemain.

Tout se passa comme prévu. Sœur Marie des Anges avait parfaitement joué son rôle. En arrivant sur le tournage, Carmet était dans un état de fébrilité indescriptible. Il me prit à part pour me confier :

— C'est extraordinaire. Je crois que je vais grimper une bonne sœur ! Le rêve de ma vie !

Je feignis évidemment une profonde surprise.

— Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Tu rêves éveillé, oui !

— Mais si, je t'assure, j'ai rendez-vous avec elle demain à 5 heures pour prendre le thé chez sa sœur. Je suis sûr que c'est dans la poche ! *In the pocket*, je te dis. Alors tu te débrouilles comme tu veux, mais demain, je ne tourne pas avant 6 heures et demie, 7 heures.

J'avais un copain, prof de philo au lycée de Toulon, qui, bien que profondément athée, avait l'air grave qu'on prête aux ecclésiastiques de haut rang. Je fis venir en catastrophe un costume de ville d'évêque et lui demandai de se poster au pied de l'immeuble de sœur Marie des Anges le lendemain vers 6 heures. Avec mission d'être scandalisé en surprenant la religieuse en ville avec un homme.

Le lendemain, aussi intimidé qu'un tout jeune homme à son premier rendez-vous, Carmet s'est présenté au domicile de la sœur de la religieuse.

En sortant de cet entretien qui l'avait comblé qui s'était passé au-delà de ses plus folles espérances, Carmet eut la surprise de voir surgir devant sœur Marie des Anges un évêque visiblement scandalisé.

— Sœur Marie des Anges, que faites-vous en ville avec un homme ? Et vous monsieur, je vous reconnais ! Vous êtes le comédien Jean

Carmet ! Moi qui vous prenais pour un bon chrétien ! Je vais en toucher deux mots à monsieur le Préfet et j'espère bien qu'il interdira vos prises de vues à Toulon.

De toute la vitesse de ses petites jambes, Carmet est arrivé en courant sur le tournage. Il s'est précipité sur moi, affolé.

— Il y a eu un pépin ! Un gros pépin !

Je pris un air désabusé :

— Evidemment, ça n'a pas marché ! J'étais sûr que tu te faisais des idées !

— Non, c'est pas ça ! Elle est formidable la petite. Mais en sortant, on est tombés sur l'évêque.

— L'évêque ?

— Oui, l'évêque de Toulon ! Il était furieux. Il m'a dit qu'il allait prévenir le préfet pour qu'on nous supprime les autorisations de tournage.

— Il ne nous manquait plus que ça ! Je ne vois qu'une solution. C'est que tu ailles trouver le préfet, que tu t'excuses et que tu essayes d'arranger le coup.

Nous connaissions bien le préfet, un type très sympathique, passionné de cinéma, qui nous avait invités à dîner quelques jours plus tôt.

Je ne sais pas ce que Carmet a raconté au préfet qui avait accepté de le recevoir tout de suite. Mais, une heure après, je recevais un coup de téléphone abasourdi du haut fonctionnaire.

— Votre ami Carmet sort de mon bureau. J'ignorais qu'il était complètement fou. Vous auriez pu me prévenir. Il m'a raconté un incident extravagant avec l'évêque que j'ai appelé immédiatement. Il était stupéfait. Il n'a jamais rencontré Jean Carmet et il ne sait même pas qui c'est !

C'est avec ménagement que j'ai raconté la vérité à Carmet. Il était soulagé d'un côté et profondément déçu d'un autre que son histoire d'amour avec sœur Marie des Anges n'ait pas été aussi romantique qu'il l'avait cru pendant quelques heures.

Le soir même, j'invitais à dîner avec Jean le faux évêque et la fausse religieuse. Pas rancunier, Carmet, qui l'avait trouvé parfaitement convaincant, l'a fait engager par Audiard pour un petit rôle d'ecclésiastique.

En dehors d'être un restaurant sympathique et un claque tout à fait honorable, le « Marsouin » de François Marcantoni était une mine de canulars à peu près inépuisable.

Michel Pereylon, récemment disparu, était un acteur remarquable et un homme délicieux. Dans *Dupont Lajoie*, il incarnait avec une rigidité savoureuse l'huissier de justice de Strasbourg amateur de

charcuteries alsaciennes. Il était dans la vie un catholique très pratiquant, terriblement sérieux, voire même un peu austère.

Un soir, après le tournage, nous l'avions entraîné, un peu à son corps défendant, boire un verre au « Marsouin ». Il avait été très choqué par le comportement qu'il estimait licencieux des filles qui travaillaient dans l'établissement. D'autant plus choqué qu'il s'est passé ce soir-là une chose tout à fait surprenante. En nous voyant entrer, une des filles m'a pris par le bras en désignant Pereylon, raide comme la justice :

— Je suis sûre que c'est le jeune premier du film, lui ! Qu'il est beau ! Qu'il a l'air bien élevé ! Alors lui, c'est quand il veut, où il veut !

Elle a aussitôt entrepris de venir s'asseoir à côté de Pereylon et lui a même proposé de danser. Effroyablement gêné, il s'efforçait d'être aimable tout en gardant ses distances.

Quelques jours plus tard, très cérémonieusement, Michel Pereylon nous invite à dîner dans le meilleur restaurant de la région. Un dîner somptueux arrosé de grands vins. Il nous traitait comme des princes, sans que nous comprenions très bien les raisons de cette munificence.

A la fin du dîner, il se lève pour une déclaration grave et chaleureuse. Pour son anniversaire, il avait voulu réunir les gens qu'il appréciait le plus sur le tournage.

Nous ignorions bien sûr que c'était son anniversaire et n'avions strictement rien prévu. Ni fleurs, ni cadeaux. Nous nous concertons discrètement avec Carmet. Dans la chaleur de cette fin de banquet, nous vient alors une idée qui devait se révéler plus lourde de conséquences que nous ne l'avions souhaitée.

Nous demandons à la script-girl, que Michel aimait beaucoup, de rentrer avec lui et de trouver un prétexte pour retarder d'une demi-heure leur retour à l'hôtel. Pendant ce temps, nous fonçons au « Marsouin » et proposons à la fille qui était tombée en extase devant Pereylon d'être son cadeau d'anniversaire. Elle accepte avec enthousiasme. Nous la ramenons à l'hôtel, un petit palace très « bon chic bon genre » de la presqu'île de Giens, et l'installons subrepticement dans la chambre de Pereylon.

Ravie, elle se déshabille et se glisse entre les draps du lit. Nous éteignons la lumière et nous cachons sur le balcon pour attendre le retour de Michel. Il arrive quelques minutes plus tard et ne remarque pas la présence de la fille dans le lit. Il va pour tirer le store, nous plongeant dans un grand embarras sur notre balcon, et se retourne brusquement. Ahuri, il découvre la fille dans son lit.

— Mais qu'est-ce que vous faites là ?

Désemparée, elle bredouille :

— Je suis le cadeau d'anniversaire.

— Mais il n'en est pas question !

Il fonce vers le lit, tire les draps pour la faire sortir et s'aperçoit qu'elle est nue. Il s'excuse aussitôt et referme le lit.

A cet instant, nous sortons comme des diables du balcon en chantant :

— Bon anniversaire, nos vœux les plus sincères !

Puis nous partons en courant, laissant ce pauvre Michel seul avec son cadeau d'anniversaire.

Bien entendu, cinq minutes plus tard, Carmet allait se plaindre des bruits indécents provenant de la chambre de M. Pereylon qu'il soupçonnait d'avoir ramené une créature.

Le lendemain matin, en partant au tournage, je demande au concierge de jour s'il a vu M. Pereylon. Il me répond qu'il est parti de bonne heure avec sa voiture. Je demande négligemment :

— Il est parti seul ?

— Bien sûr, personne du film n'était réveillé !

Comme il ne travaillait pas ce jour-là, je n'ai pas été surpris de ne pas le voir de la journée. Par contre, en rentrant à l'hôtel après le tournage, pas de Pereylon.

J'ai foncé au « Marsouin » et j'ai demandé à la fille si elle savait où il était. Elle n'en avait pas la moindre idée mais elle m'a raconté qu'elle avait passé avec Pereylon la plus belle nuit de sa vie.

Après la visite du gardien de nuit qui leur avait reproché de faire trop de bruit, alors que ce n'était même pas vrai, Pereylon lui avait lu des poèmes toute la nuit. Au matin, il l'avait raccompagnée chez elle et s'était même arrêté dans une librairie pour lui acheter un livre de poésie qu'elle allait garder toute sa vie en souvenir de cette nuit magique.

Comme le lendemain il n'avait toujours pas réapparu, j'ai demandé aux flics de se renseigner discrètement sur ce qu'il était devenu. Deux heures plus tard, ils l'avaient localisé dans un petit hôtel aux environs de Toulon.

Après le tournage, je me rends à l'adresse indiquée et trouve Pereylon en train de lire sur la terrasse. Je m'approche de lui, un peu penaud, en voyant son air sombre.

— Mais enfin, Michel, on était tous très inquiets !

— Il n'y a pas lieu d'être inquiet. Je serai demain sur le tournage. Vous n'avez aucun souci à vous faire. Mais je te demanderai de ne plus m'adresser la parole en dehors des strictes nécessités du travail. Je vous considérais comme des amis, Carmet et toi. Je m'étais trompé.

Il restait deux ou trois jours de tournage à Michel Pereylon sur le film. Il les a assumés courageusement, mais sans se départir un

instant d'une distance glaciale par rapport à tous ceux qu'il estimait complices de cette mauvaise blague qui l'avait profondément blessé.

Ce n'est que plusieurs semaines plus tard qu'il m'a téléphoné un beau matin. Il avait raconté l'affaire à son confesseur qui lui avait enjoint de nous pardonner cette blague stupide.

En tout cas, cette histoire nous a servi de leçon, aussi bien à Carmet qu'à moi-même. Par la suite, nous n'avons plus jamais monté de canular qui puisse blesser ou humilier qui que ce soit.

L'intermède Mitterrand

Jean-Pierre Rassam, producteur de génie de films audacieux comme *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri, dirigeait avec le reporter Jean-François Chauvel une émission d'actualité pour TF1 baptisée « 52 sur la Une ». Pour la campagne présidentielle de 1974, ils avaient eu l'idée de faire réaliser un portrait de chacun des candidats par deux réalisateurs de cinéma. Alexandre Astruc, cinéaste notoirement de droite avait été pressenti pour célébrer Valéry Giscard d'Estaing et on me proposait de tirer le portrait de François Mitterrand. Il ne s'agissait en aucun cas de films politiques mais de chroniques familières sur les deux candidats en campagne, pour les faire mieux connaître des électeurs.

Chacun des deux films devait durer 26 minutes, et il fallait bien entendu respecter une parité absolue entre les deux prétendants. En fait, le projet a capoté sous sa forme initiale de deux films réunis en une émission de 52 minutes programmée le dimanche entre les deux tours des élections.

Alexandre Astruc avait cédé à ses vieux démons esthétiques et avait tourné sur les fers forgés de Chamalières de somptueux travellings qui tentaient de faire ressembler la demeure auvergnate à Versailles ou Schönbrunn.

Comme, dans le même temps, Giscard s'évertuait à jouer de l'accordéon dans le métro pour se donner une image plus populaire, il paraît qu'il est littéralement tombé de sa chaise en découvrant les premières images du film qui lui était consacré.

En tout cas, il s'est formellement opposé à sa diffusion.

Il était exclu que mon film sur Mitterrand soit diffusé si celui de Giscard ne l'était pas.

Avec la rapidité de décision qui le caractérisait, Rassam m'a demandé de continuer à tourner pendant la deuxième semaine de la campagne pour en faire un 52 minutes. Si Mitterrand était élu, ce serait un portrait à chaud du président de la République. S'il était battu, ce serait un document sur un homme qui représentait tout de même la moitié des Français.

J'avais eu l'occasion de rencontrer François Mitterrand quelques années auparavant lorsqu'il avait demandé à Jean-Pierre Melville de le conseiller pour améliorer son image télévisée. C'est en suivant les avis de Melville qu'il s'était fait limer les incisives qui le faisaient

ressembler à un vampire et qu'il s'était résigné à couper ses rouflaquettes qui lui donnaient des allures de coiffeur marseillais. Il est d'ailleurs intéressant de comparer l'apparence de François Mitterrand avant et après l'intervention de Melville. Car c'est bien l'auteur du *Samouraï* qui lui a donné cette image de « force tranquille ».

Le tournage de la campagne s'est révélé passionnant mais épuisant. Presque aussi épuisant que le rythme forcené que s'imposait Mitterrand. Chaque jour, il se levait à 5 heures pour sillonner la France au gré des meetings, des discours et des rencontres avec les électeurs susceptibles de déclencher des votes favorables dans leur région. C'était des courses folles à 140 kilomètres à l'heure sur les routes de province. Mitterrand nous faisait une confiance absolue, et nous étions souvent à l'arrière de sa voiture, le cameraman Jacques Loiseleux, moi et un conseiller qui avait préparé des fiches sur les personnalités qu'il devait rencontrer.

Je me demande encore comment Mitterrand trouvait l'énergie pour soutenir ce rythme infernal. Un jour, en sortant d'un grand meeting à Toulouse, il devait rencontrer deux gros propriétaires terriens avant de reprendre l'avion pour Strasbourg.

De l'arrière de la voiture, son conseiller explique à Mitterrand que l'un avait un élevage de porcs et que l'autre gavait des canards et produisait les meilleurs foies gras de la région. Il lui signale aussi que l'homme ne s'est jamais remis de la mort de son fils tué pendant la guerre d'Algérie. Il fallait en quelques minutes mémoriser toutes ces informations pour les resservir ensuite avec le plus grand naturel.

Nous débarquons en voltige dans la cour d'une grande ferme. Tandis que Mitterrand salue le maître des lieux, on nous amène en catastrophe dans une grande porcherie. Nous nous installons avec la caméra au milieu des cochons et attendons que le candidat et son hôte apparaissent sur le pas de la porte pour filmer leur rencontre.

Mitterrand arrive, très à l'aise, sur le seuil et se lance dans un discours surréaliste devant les cochons.

— Cher monsieur, quand je vois ces canards splendides, je songe aux foies gras splendides dont nous nous régalerons. Mais ça ne m'empêche pas d'avoir une pensée émue pour votre fils dont je sais qu'il est mort pour la France.

Le type le regarde abasourdi. Il n'avait que des filles et ne comprenait pas bien pourquoi Mitterrand s'extasiait sur les foies gras devant une assemblée de cochons. Sous le coup de la fatigue, le candidat avait tout simplement confondu les deux exploitations agricoles. Inutile de préciser que la scène n'a pas été gardée dans le montage du film.

Une autre séquence étonnante, que je conserve précieusement dans ma cave et qui n'a jamais été montrée à personne, c'est un monologue de Mitterrand tourné dans le salon de sa maison de Latche dans les Landes.

Nous étions convenus avec lui de l'interroger sur sa conversion au socialisme puisqu'on lui reprochait parfois de ne pas avoir été toujours très à gauche. Mitterrand était installé dans un fauteuil devant une grande baie vitrée qui dominait la prairie dans laquelle se promenaient son âne et son labrador. Il se lança dans un exposé assez habile.

— Vous savez, ma conversion au socialisme, ça n'a pas été l'extase de Paul Claudel derrière sa colonne à Notre-Dame. Ce fut un long chemin...

A ce moment, un des gendarmes qui gardaient la propriété s'approche de la baie vitrée, regarde à gauche puis à droite, pose son mousqueton, se débraguette largement et commence à pisser contre le mur. Le malheureux ignorait que c'était une glace sans tain et pensait se trouver face à une paroi banale.

J'étais très ennuyé car Mitterrand n'était pas un homme que l'on pouvait interrompre facilement. J'attire l'attention de Danièle Mitterrand et lui montre le gendarme. Elle éclate alors de rire au grand dam de son mari.

— Ecoutez, Danièle, je sais que ça fait vingt ans que tout ce que je dis vous fait ricaner. Mais pas devant la télévision, s'il vous plaît.

Danièle lui désigne alors le gendarme. Furieux, Mitterrand se lève en renversant son fauteuil et quitte la pièce. Il y a fort à parier que le pauvre gendarme a été muté dans les plus brefs délais à Wallis-et-Futuna ou en Nouvelle-Calédonie.

De retour à Paris, nous étions convenus, pour donner l'impression d'une vie de famille normale, d'organiser un petit déjeuner au domicile de Mitterrand rue de Bièvre. Sa femme et ses deux fils devaient nous rejoindre vers 10 heures. Nous sommes arrivés un peu auparavant pour installer la caméra et l'éclairage dans la cuisine. Mitterrand n'était pas encore descendu de son appartement et nous n'avions pas osé le déranger.

Quand Danièle est arrivée, je lui ai demandé où se trouvaient les tasses, le café, le thé, le pain, le beurre pour préparer le petit déjeuner. Par discrétion, nous n'avions pas voulu ouvrir les placards.

Elle m'a regardé effarée :

— Comment voulez-vous que je sache ? Je ne mets jamais les pieds ici.

On a fini par trouver les tasses, les assiettes, la théière, et on a été chercher du café, du thé, des croissants pour mettre en scène le petit

déjeuner.

Quand Jean-Christophe, l'un des deux fils, est arrivé, il s'est extasié :

— Formidable ! C'est bien la première fois depuis dix ans qu'on prend un petit déjeuner tous ensemble.

La scène pour autant était tout à fait convaincante et a sans doute un peu contribué à donner l'image d'une famille Mitterrand semblable aux autres familles françaises. Il est vrai que les politiques sont en général d'excellents comédiens.

Le film a finalement été programmé sur TF1 six mois plus tard dans une version de 52 minutes. J'ai d'ailleurs souvent la surprise d'en retrouver des extraits dans des montages d'actualités sur l'ère mitterrandienne.

Curieusement, et là encore Jean-Pierre Rassam s'est montré un producteur de génie, le film avait été rentabilisé dès le lendemain des élections. Nous avons eu de la chance de tourner le soir des résultats un plan vraiment extraordinaire à l'hôtel du Vieux Morvan, le quartier général de Mitterrand dans son fief de Château-Chinon.

Quel que soit le résultat, Mitterrand devait prendre la parole juste après 20 heures dans la salle à manger de l'hôtel transformée en salle de presse.

Jusqu'au dernier moment, le scrutin était indécis. Et jusqu'à la dernière seconde, Mitterrand se refusait à admettre sa défaite. Il se tenait dans le salon attendant à la salle à manger. On lui avait préparé deux discours, l'un en cas de succès, l'autre en cas d'échec.

A 20 heures, nous l'avons filmé écoutant le visage serré l'annonce de l'élection de Giscard. Pressé par Jacques Attali, il s'est levé brusquement, a froissé le discours qu'on lui avait préparé et s'est rué vers la salle de presse, précédé par la caméra. Dans le même plan séquence, nous avons filmé les propos d'ailleurs assez beaux qu'il a improvisés face aux journalistes.

— Ce n'est pas ce soir une défaite. C'est un combat qui commence.

Ce plan, qui doit durer trois ou quatre minutes, a remboursé à lui seul le tournage de tout le film. En effet, il a été repris dans son intégralité ou en extraits par toutes les télévisions du monde. C'est vraiment un plan d'anthologie. Mais comme souvent dans ces cas-là, c'est aussi un peu un plan dû au hasard.

Lorsque, dans le salon, nous avons reculé quand Mitterrand s'est levé, nous ne savions pas si nous pourrions le précéder jusque dans la salle de presse. Et nous ne savions pas qu'il allait se produire ce moment magique d'improvisation.

Ce sont des cas où le reportage réserve des bonheurs que la fiction

ne saurait apporter.

Alors que je terminais le montage du reportage sur Mitterrand, j'enquêtais déjà sur les circonstances mystérieuses de l'assassinat à Lyon du juge Renaud par les voyous du SAC, le Service d'Action Civique de Charles Pasqua.

Le génie tourmenté de Patrick Dewaere

Ce n'est pas un hasard si le juge Renaud avait été surnommé « Le Shériff » par le milieu lyonnais. Il avait des méthodes peu orthodoxes pour combattre les truands, adorait s'encanailler dans les boîtes de nuit et les salles de jeu et avait presque toujours une arme sur lui. Contrairement au personnage du film, le juge Renaud était plutôt un homme de droite. Lors de son passage en Afrique dans les années 60, il avait d'ailleurs été surnommé par les voyous locaux le « juge bâton ». Il paraît qu'il avait toujours dans son bureau un gourdin, dont il ne dédaignait pas de faire usage pour convaincre ses clients récalcitrants d'en arriver plus vite à des aveux spontanés. C'était de tout évidence un magistrat convaincu de l'importance de sa mission. Mais pas toujours très scrupuleux sur les moyens utilisés pour la mener à bien.

En fait, le personnage du juge Fayard incarné par Patrick Dewaere dans mon film est sans doute plus sympathique et surtout plus idéaliste que ne l'était dans la réalité le juge Renaud. Même si on retrouve dans *Le Juge Fayard dit « Le Shériff »* certains des aspects les plus contestés de la personnalité de son modèle. Par exemple, sa propension à aller interroger en prison, et sans l'assistance d'un avocat, ce qui est parfaitement illégal, des voyous qu'il soupçonnait d'un quelconque méfait.

Un mot sur ce titre un peu étrange, *Le Juge Fayard dit « Le Shériff »*. Evidemment, l'assassinat du juge Renaud avait immédiatement suscité un vif intérêt, aussi bien dans les milieux cinématographiques que dans les milieux littéraires. Nous avions annoncé notre projet sous le titre qui semblait s'imposer, à savoir « Le Shériff ». or, presque simultanément, est sorti un petit roman policier, au demeurant médiocre, inspiré par les faits réels et opportunément baptisé « Le Shériff ». Un producteur indélicat a aussitôt pris une option sur les droits du bouquin et a instruit une action en référé pour nous empêcher de mener à bien notre projet.

Les juges ont estimé qu'il était parfaitement licite de faire un film basé sur un fait divers qui relevait par définition du domaine public, mais nous ont interdit d'utiliser le titre « Le Shériff ». Par un pied de nez d'une colossale finesse, nous avons donc décidé de rebaptiser le film *Le Juge Fayard dit « Le Shériff »*. Un titre un peu bizarre mais qui s'est révélé à l'arrivée largement aussi porteur que l'intitulé initial.

Je pressentais que le film allait me permettre d'aller très loin dans ma quête d'un cinéma politique populaire. Un cinéma ancré à la fois

sur la réalité sociale et sur les codes du film policier. Dans cette démarche, il était essentiel de mener une enquête rigoureuse sur les véritables motivations des meurtriers du juge Renaud.

Il y avait deux pistes distinctes. Distinctes, mais pas forcément contradictoires. D'une part, le juge Renaud avait suscité dans le milieu lyonnais des haines farouches. En effet, il avait fait arrêter un des principaux meneurs du célèbre gang des Lyonnais et avait profité du fait qu'il était en prison pour tenter de séduire sa femme. Ce manquement à la déontologie la plus élémentaire avait été peu apprécié par les truands et avait pu susciter la vengeance des amis du prisonnier.

D'autre part, un jeune magistrat, le substitut Colcombet, avait émis publiquement la supposition que certains des hold-up attribués au gang des Lyonnais avaient pu servir à financer la campagne électorale d'un des candidats à la présidence de la République, en l'occurrence Valéry Giscard d'Estaing. Il semble bien, en effet, que le juge Renaud, au moment où il a été assassiné, était en train d'instruire à ce propos un dossier explosif. Un dossier qui a opportunément disparu la nuit du meurtre.

Il est vite apparu que mon enquête n'enthousiasmait ni la municipalité de Lyon, ni les flics locaux qui étaient même viscéralement opposés au projet.

Par contre, je pouvais compter sur le soutien inconditionnel des représentants du Syndicat de la Magistrature comme sur celui des journalistes de la presse régionale spécialisés dans les faits divers. Mon indépendance me permettait d'aller beaucoup plus loin qu'eux dans mes recherches. A mes risques et périls, bien entendu.

Un soir, un journaliste du *Progrès* de Lyon me confia qu'en ville tout le monde connaissait l'identité des deux meurtriers présumés du juge Renaud. Deux petits truands théoriquement recherchés par toutes les polices de France et de Navarre. Il pensait même pouvoir me faire rencontrer l'un des deux hommes, moyennant finances, bien évidemment.

Rendez-vous fut pris pour le lendemain soir. Je devais me rendre seul dans un bistrot du Vieux Lyon, muni d'une somme d'argent en espèces, et demander au patron à voir un certain M. Cavalier.

Il pleuvait à torrents lorsque je pénétrai, trempé comme une soupe, dans le café désert au fond d'une traboule. Le patron, assez bougon, eut un mouvement de dénégation lorsque je m'enquis de M. Cavalier. Il m'indiqua d'un geste vague un type dissimulé derrière un journal dans un coin sombre. Je m'approchai sans qu'il daigne lever le regard de son journal.

— Vous connaissez M. Cavalier ?

Il jeta un regard à travers la fenêtre ruisselante de pluie pour

vérifier que j'étais bien venu seul.

— Vous avez l'argent ?

Je lui tendis l'enveloppe. Tandis qu'il comptait soigneusement les billets, je le regardai plus attentivement et reconnus l'un des deux meurtriers présumés du juge Renaud. Sa photo avait été publiée dans la presse.

Ayant vérifié l'exactitude de la somme convenue, il laissa tomber d'un ton indifférent :

— Je connais un type qui connaît bien ceux qui ont descendu cette ordure de Renaud. Il m'a tout raconté.

Il me fit alors le récit détaillé du meurtre du juge Renaud. Il me décrivit le coup de grâce en pleine tête et la récupération de la serviette du magistrat au milieu des ordures tombées d'une poubelle.

Au bout d'une demi-heure, impressionné par la précision de ses informations, je pris congé de mon interlocuteur, sautai dans un taxi et regagnai mon hôtel.

Le lendemain matin, je fus réveillé aux aurores par le concierge qui me prévenait que deux policiers montaient jusqu'à ma chambre. Dix secondes plus tard, on frappait à ma porte.

— Police judiciaire. Ouvrez !

Le temps d'enfiler une veste et un pantalon, ils me conduisent à l'Institut médico-légal. Sur une table métallique, reposait le corps de M. Cavalier, le ventre criblé d'impacts. A côté de lui, son chien avec deux balles dans la tête.

Les flics m'expliquèrent qu'ils l'avaient descendu en état de légitime défense, le matin même, alors qu'ils s'apprêtaient à l'interpeller à la sortie de chez lui. Ils me demandèrent si je le reconnaissais. Me doutant que j'avais été filé la veille au soir ou qu'ils avaient été renseignés par des indics, j'admis avoir pris un verre avec lui dans le Vieux Lyon. Ils me demandèrent pourquoi je l'avais rencontré. Je répondis la vérité : parce qu'il était susceptible de me renseigner sur l'assassinat du juge Renaud, dans le cadre de la préparation de mon film.

— Vous savez qui c'est ?

— Je le connais sous le nom de M. Cavalier.

— Ne nous prenez pas pour des débiles. Vous savez très bien que c'est un des meurtriers du juge Renaud. Vous êtes prié de ne pas quitter Lyon sans nous prévenir et de vous tenir à la disposition de la justice.

Après une courte audition au palais de Justice par le juge d'instruction en charge du dossier Renaud, je fus convoqué à la mairie. On m'y informa qu'il ne serait pas possible de tourner le film à Lyon. Dans mon propre intérêt. La police ne serait pas en mesure

d'assurer la sécurité d'un tel tournage dans l'agglomération lyonnaise. Aucune autorisation de prises de vues ne nous serait donc accordée dans la capitale des Gaules.

J'en pris acte et me mis aussitôt à la recherche d'une solution de repli. Mes amis journalistes du *Progrès* me suggérèrent alors de tourner à Saint-Etienne, la cité minière voisine aux décors assez spectaculaires.

Le maire, Michel Durafour, rendu célèbre par le calambour douteux de Jean-Marie Le Pen qui l'avait délicatement rebaptisé « Durafour crématoire », avait la réputation d'un libéral sincère.

Je fonçai à Saint-Etienne, fus immédiatement séduit par cet univers d'usines et de mines désaffectées et rencontrai le maire qui se déclara d'entrée favorable au projet. D'autant plus favorable qu'il était convaincu que les policiers de la ville ne seraient certainement pas mécontents de tailler des croupières à leurs collègues de Lyon.

Au cours de mon enquête lyonnaise, on m'avait beaucoup parlé de l'amitié qui liait le juge Renaud à un flic de choc, aussi atypique dans la police que lui l'était dans la magistrature. Avec mon inséparable Claude Veillot, nous avons construit autour de cette amitié un peu westernienne quelques-uns des ressorts essentiels de notre scénario. Si l'idée était alors complètement nouvelle, le concept de cet attelage entre un policier et un magistrat a, par la suite, été abondamment repris dans les feuilletons télé à succès comme *Un juge, un flic* ou *Boulevard du Palais*.

Presque aussitôt, le visage de Patrick Dewaere s'est imposé à moi pour incarner le juge Fayard, et celui de Philippe Léotard pour personnifier son turbulent ami policier. Deux acteurs en pleine ascension mais déjà précédés d'une réputation sulfureuse de rebelles soumis aux démons conjugués de l'alcool et des substances illicites.

Un casting explosif. D'autant plus explosif que j'eus l'idée de leur adjoindre mon excellent copain Jacques Spiesser, le héros de *R.A.S.*, pour jouer le jeune juge d'instruction du Syndicat de la Magistrature qui, par inconscience ou par calcul politique, va entraîner Fayard vers sa perte. En dépit de son talent et de ses immenses qualités de cœur, Spiesser était déjà la proie d'une addiction aux drogues dures qui allait le conduire jusqu'aux portes de l'enfer et détruire en partie une carrière prometteuse.

Patrick Dewaere, Philippe Léotard et Jacques Spiesser étaient tous trois des garçons extrêmement romantiques. Curieusement, au moment où nous avons démarré le tournage, chacun venait de voir la grande histoire d'amour de sa vie détruite par la drogue. Patrick venait d'être quitté par Miou-Miou, Philippe par Nathalie Baye et Jacques par Isabelle Huppert. Toutes trois les aimaient pourtant

passionnément mais avaient été contraintes de les quitter pour sauver leur peau. Ou elles restaient avec eux et risquaient fort de sombrer dans leur sillage, ou elles trouvaient la force de reprendre une vie normale quoi qu'il leur en coûtât. Pour autant, ce furent trois histoires d'amour magnifiques et six existences brisées par la drogue.

Les rapports avec Patrick Dewaere étaient d'une grande complexité. Il ne supportait ni les demi-mesures ni les arrangements médiocres, et poussait très loin l'esprit de provocation.

Au point que le premier jour de tournage du film a bien failli être le dernier. J'avais eu les plus grandes difficultés à obtenir l'autorisation de tourner à l'intérieur du palais de justice d'Aix-en-Provence. Le jour choisi pour les prises de vues, juste avant la fermeture du palais pour les vacances judiciaires, se tenait une audience criminelle de la cour d'assises. Les accusés jouaient leur tête puisque la peine de mort n'avait pas encore été abolie. Il était hors de question que les aléas du tournage viennent troubler les débats, et j'avais demandé à toute l'équipe d'avoir un comportement impeccable. Pas de bruit, pas de cris, pas de sandwiches ou de boissons à l'intérieur du palais. Evidemment, Patrick était parfaitement au courant de la situation.

En arrivant, il avait pris à la cantine une canette de bière et un sandwich, s'était assis sur les marches de l'escalier d'honneur et avait commencé à se moquer des magistrats et des avocats qui passaient.

Cinq minutes plus tard, j'étais convoqué dans le bureau du président qui m'annonçait sèchement sa décision d'arrêter le tournage à la suite du comportement de Patrick Dewaere. Je plaidai désespérément ma cause et obtint par miracle un sursis du magistrat.

— C'est mon dernier avertissement. Au moindre incident, je vous fais expulser par les gardes. Ici, c'est un tribunal. Pas un champ de foire !

Je redescendis, penaud, et allai trouver Patrick toujours assis sur les marches avec son sandwich et sa canette de bière. Je lui transmis le message aussi calmement que possible. Il s'énerva immédiatement.

— J'en ai rien à foutre de ces enculés et de leur palais de justice de merde.

— Patrick, tu sais bien qu'on a besoin d'eux. Fais un effort !

— Sûrement pas ! Je les emmerde ! Et toi aussi je t'emmerde, avec tes sermons à la con. Tu ne vas tout de même pas me faire chier comme ça pendant dix semaines ! D'abord, sors dehors pour qu'on s'explique ! On va bien voir si tu as des couilles.

A peine sorti du palais de justice, il me balance sans préavis une droite en pleine figure. Je lui réponds aussitôt par un coup de poing qui le sonne un peu. Il se frotte un instant le menton, éclate de rire et me prend dans ses bras.

— Maintenant, on peut vraiment être amis ! A la vie, à la mort !

Etrangement, cet échange de coups de poing sur les marches du palais de justice d'Aix-en-Provence a marqué le début d'une amitié profonde. Patrick était comme ça. Il avait un besoin absolu de reculer les limites. Dans son jeu, comme dans la vie. Par la suite, il a souvent raconté :

— J'aime bien Boisset. Pas tellement parce que c'est un bon metteur en scène, mais parce que si tu lui mets un marron, il te le rend aussi sec. Il n'y a pas beaucoup de gens dans le cinéma qui ont les couilles pour le faire.

Après l'affaire du palais de justice s'est installé entre Patrick et moi un vrai rapport de confiance. Ce qui ne l'empêchait pas de se braquer s'il avait l'impression que la direction que j'essayais de donner à une scène allait contre sa nature personnelle.

Je me souviens du tournage d'une séquence importante du film. Une scène toute en sensibilité et en sous-entendus avec l'excellent Jean Bouise qui jouait le rôle d'un procureur, supérieur hiérarchique du juge Fayard.

Voyant de la lumière tard le soir, le procureur surprenait Fayard en train de travailler dans son bureau, seul dans le palais de justice désert.

— Vous êtes encore au travail à cette heure-ci ? Vous êtes un bon juge, Fayard. Courageux, intègre. Dommage que vous ayez la nuque aussi raide. Sinon, vous pourriez aller loin.

On commença à répéter la scène avec un Bouise admirable de pudeur et d'humanité. Etrangement, non seulement Patrick ne se levait pas lorsque Bouise entrait dans la pièce, mais il gardait les genoux appuyés sur son bureau.

Je lui fis remarquer que son attitude était incompatible avec le respect qu'il avait pour son supérieur. Patrick me rétorqua que lui n'avait aucun respect pour ses supérieurs. Les supérieurs, il leur crachait à la gueule !

Après une longue discussion, j'obtins qu'il ramène les genoux à la hauteur de son bureau. En contrepartie, il garda pendant toute la scène un côté boudeur qui ne me semblait pas vraiment en adéquation avec son personnage. Et j'éprouvais une certaine frustration en ayant l'impression que sans cela, la confrontation avec Bouise aurait pu être plus émouvante.

Le plus surprenant, c'est que, comme souvent avec Patrick, je me

suis rendu compte en voyant les rushes le lendemain soir qu'il était bien meilleur, bien plus touchant que je n'en avais eu l'impression au tournage. Sa révolte rentrée était complètement celle du personnage. Cette force du non-dit, de l'inexprimé en apparence était pour beaucoup dans la qualité exceptionnelle des interprétations de Patrick. Il était comme habité par son rôle et en arrivait parfois à ne plus délimiter exactement les frontières entre la réalité et la fiction.

Un soir, nous étions allés dîner tous les deux dans un petit restaurant de Saint-Etienne. A l'époque, on pouvait fumer dans les lieux publics. A une table proche de la nôtre, trois jeunes gens tiraient consciencieusement sur leurs joints. Brusquement, Patrick s'est levé et s'est planté devant eux.

— Vous éteignez tout de suite vos pétards, les petits cons. Sinon, je vous fais enchrister.

— De quel droit ?

— Je suis juge d'instruction. Ça vous va ?

Il était si convaincu et si convaincant que les trois jeunes gens n'ont pas reconnu Patrick Dewaere et ont immédiatement écrasé leurs joints, persuadés qu'ils avaient affaire à un véritable magistrat.

En rentrant à pied à l'hôtel, nous sommes passés devant une immense affiche de Julien Clerc qui devait chanter à Saint-Etienne quelques semaines plus tard. Patrick détestait le chanteur avec qui Miou-Miou vivait une histoire d'amour. Il a ramassé des pierres et les a jetées sur l'affiche.

— Il me suit partout, cet abruti. Ma parole, il le fait exprès !

Alors que j'étais dans ma chambre depuis quelques minutes, une idée me vint pour le tournage du lendemain et je décidai d'en faire part à Patrick. J'allai frapper à sa porte. Pas de réponse. Je descends alors dans le hall et demande au concierge s'il n'a pas vu M. Dewaere. Il me répond qu'il est sorti quelques instants plus tôt et qu'il avait l'air énervé.

Je sors dans la rue et j'aperçois Patrick, juché sur un échafaudage, en train d'arracher les affiches de Julien Clerc. Le voyant en équilibre instable, je le fais descendre. Il me tombe pratiquement dans les bras, les yeux embués de larmes.

— Je sais bien que c'est idiot, que ça ne sert à rien. Mais ça me fait du bien.

Au demeurant, le tournage était suffisamment mouvementé, suffisamment prenant pour faire oublier, au moins quelques jours, leurs peines de cœur à Patrick Dewaere et Philippe Léotard.

Pendant tout notre séjour à Saint-Etienne, nous étions sous la surveillance bienveillante mais attentive des renseignements

généraux. Une nuit, nous tournions avec Marcel Bozzuffi des scènes impliquant un personnage fortement inspiré par Pierre Pourrat dit « Le Docteur », un truand redoutable rescapé des Commandos Delta de l'OAS et recherché par toutes les polices de France.

L'officier des renseignements généraux qui surveillait discrètement le tournage et que je connaissais bien s'approche de moi. Il me désigne un type en imperméable au milieu des badauds.

— Vous le reconnaissez ?

J'avoue mon inculture. Il sourit d'un air finaud.

— Enlevez-lui le chapeau et la moustache. C'est Pierre Pourrat, le truand joué par Bozzuffi.

— Qu'est-ce que vous attendez pour l'arrêter ?

— On ne peut pas y toucher. Il est protégé par le SAC de Pasqua. Comme dans votre scénario.

Une fois de plus, la réalité rejoignait d'une manière inquiétante la fiction.

Le tournage à Saint-Etienne s'est terminé sur un drame qui aurait pu tourner à la tragédie. Dans la dernière scène du film, Jacques Spiesser affrontait le procureur Jean Bouise et le sommait de lui confier l'instruction du meurtre du juge Fayard.

Calciné par sa rupture avec Isabelle Huppert, Spiesser se droguait de plus en plus. L'avant-veille du tournage de cette scène capitale, il a fait une overdose au point d'être transporté à l'hôpital. Et c'est dans un état second, assis sur une chaise, le regard vide qu'il articulait péniblement :

— Monsieur le Procureur, donnez-moi le dossier Fayard.

Incapable de tenir debout, il ne savait même plus qu'il tournait dans un film. C'est, je crois, un des moments les plus pénibles qu'il m'ait été donné d'assumer pendant le tournage d'un film.

Des moments pénibles, il y en a quelques-uns qui m'attendaient à l'occasion de la sortie en salles du *Juge Fayard dit « Le Shériff »*.

Curieusement, la projection du film devant la Commission de censure ne semblait pas avoir provoqué de grincements de dents trop violents. Nous ne perdions rien pour attendre. Trois jours avant la sortie tombait sur la production la menace d'un référé d'heure en heure particulièrement violent.

Au nom du SAC (Service d'Action Civique) considéré comme une personne morale, ses dirigeants demandaient l'interdiction pure et simple du film. M. Pasqua et M. Debizet s'estimaient diffamés par l'assimilation du service à une association criminelle de malfaiteurs.

Le film devait sortir en salles le mercredi à 14 heures. La décision du tribunal tomba le mardi à 18 heures. Nous étions condamnés à

supprimer dans le film toutes les références visuelles et sonores aux activités du SAC, sous peine d'une astreinte financière à peu près impossible à assumer.

C'était une véritable catastrophe. Les copies se trouvaient déjà dans la vingtaine de salles parisiennes qui devaient projeter le film. De toute évidence, les juges inféodés au pouvoir avaient cru nous obliger à couper intégralement une quinzaine de scènes. D'une part, c'était techniquement impossible dans les délais impartis, d'autre part, ces coupes auraient rendu le film à peu près incohérent.

Avec le chef monteur Albert Jurgenson, nous eûmes alors l'idée d'aller dans la cabine de projection de chaque salle, de percer la bande sonore avec un poinçon dès que le mot SAC était prononcé et de rayer l'image au cutter dès que le sigle SAC apparaissait.

C'était un travail de romain. Nous commençâmes vers 19 heures le mardi au Normandie sur les Champs-Élysées et, sans prendre une minute de repos, nous terminâmes, épuisés, le mercredi vers 15 heures dans un cinéma de Vincennes.

Mais le résultat de l'opération était efficace. Chaque fois que le mot SAC était prononcé, on entendait dans la salle un sonore « Bip ! Bip ! ». La presse et la radio ayant abondamment rendu compte de la manipulation, dans les salles, à chaque « Bip » les spectateurs prenaient un malin plaisir à hurler « SAC salauds », « SAC assassins » ! Une fois de plus, cette mesure de censure hâtivement maquillée en mesure de justice se retournait contre ses instigateurs.

Relayé par une critique favorable et soutenu par un bouche à oreille enthousiaste, le film remporta immédiatement un succès considérable. Il fut sélectionné et primé dans de nombreux festivals et fut couronné dans la foulée par le prix Louis-Delluc du meilleur film de l'année. Un prix un peu dévalorisé aujourd'hui mais qu'on considérait à l'époque comme le Goncourt du cinéma.

Ce succès n'enchantait pas les responsables du SAC qui me le firent rapidement savoir. Trois jours après la sortie du film, je reçus par la poste un petit colis. A l'intérieur, il y avait un cercueil miniature en bois avec une balle de 7/65. Au cas où le message n'aurait pas été assez clair, une feuille dactylographiée accompagnait l'envoi : « SALOPE ON AURA TA PEAU. BIP ! BIP ! »

Une semaine plus tard, je rentrais un soir à mon domicile vers 1 heure du matin. Je garai ma voiture sur le parking devant mon immeuble boulevard Raspail et composai le code d'entrée. Tout se passa très vite. Matraqué par des agresseurs invisibles, je me retrouvai sans connaissance sur le trottoir.

A quelques mètres de là, ma voiture avait été détruite à coups de masse. Le capot, les portières et le coffre étaient enfoncés, les vitres brisées, à l'exception de celle du conducteur sur laquelle était

bombé « Bip ! Bip ! ».

Un « Bip ! Bip ! » qui ressemblait fort à une signature des amis de M. Pasqua. Ce ne fut pourtant pas l'avis des fonctionnaires du commissariat de police auprès desquels je tentai de porter plainte. C'est tout juste s'ils ne me soupçonnaient pas d'avoir moi-même bombé sur ma portière cette inscription trop révélatrice.

En revanche, quelques années plus tard, après l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand en 1981, on me demanda de témoigner devant une commission parlementaire créée pour statuer sur une éventuelle dissolution du SAC en tant qu'association de malfaiteurs.

Ce fut assez cocasse. Sans que j'aie rien demandé, deux voitures blindées remplies de policiers en armes vinrent me chercher chez moi. Après avoir traversé Paris à grande vitesse, brûlant les feux rouges, gyrophares allumés et sirènes hurlantes, les deux voitures s'engouffrèrent dans le parking de l'Assemblée nationale. On me conduisit à travers d'interminables couloirs jusqu'à une salle d'audience souterraine. Assis sur une petite chaise en face d'un groupe de parlementaires qui prenaient des notes, j'avais presque l'impression d'être moi-même suspect, voire inculpé.

Après deux heures d'interrogatoire, on me remercia fort civilement. Un huissier eut même la bonté de m'indiquer la sortie. Et c'est en métro que je suis rentré chez moi. Quand on est directement confronté à cette surprenante différence de traitement, avant et après un témoignage sensible, on comprend mieux les réticences des citoyens à témoigner devant la justice française.

En vérité, les seules menaces qui m'aient déstabilisé à la sortie du *Juge Fayard* furent celles qui visaient directement mes enfants.

Le téléphone sonne. Je décroche pour entendre une voix neutre :

— Alors, salope, bravo pour le coup des « Bip Bip ». Elle est marrante dans ton film de merde la scène où la pute trouve le lapin égorgé dans le frigidaire.

Là-dessus, le téléphone est raccroché. Dix minutes plus tard, nouvel appel anonyme :

— Alors, fumier, ce serait encore plus drôle si dans le frigidaire on trouvait un petit merdeux égorgé qui s'appellerait Jérémy.

Une menace terriblement efficace dans la mesure où j'avais un petit garçon de trois ans nommé Jérémy.

Dix minutes plus tard, nouvel appel. Je décroche la gorge sèche, l'estomac noué :

— Alors, ordure, on oubliait de te dire que le petit merdeux Jérémy, on ira l'attendre à 4 heures à la sortie de l'école maternelle de la rue Delambre.

Si on peut prendre pour soi-même des risques qu'on estime raisonnables, on n'a guère le droit d'exposer ses enfants aux

menaces, même illusoire, de détraqués comme les nervis du SAC.

Confronté à l'inertie totale de la police, je décidai de faire appel, une fois de plus, aux gros bras du service d'ordre de la LCR. Après tout, ils me devaient bien ça. Si des voyous s'en prenaient à Jérémy où à la jeune fille qui s'occupait de lui, ils se heurteraient sans aucun doute à un répondant sérieux.

Pour plus de sûreté, quelques jours plus tard, les enfants s'envolaient pour des vacances en Guadeloupe, à plusieurs milliers de kilomètres du SAC et des turbulences parisiennes. Ils devaient y rester deux mois, parfaitement en sécurité dans une maison protégée par les autonomistes antillais.

Pour ma part, j'allais pouvoir savourer sans trop d'angoisses le succès du *Juge Fayard*. Des projections-débats soulevaient l'enthousiasme un peu partout en France. L'un des plus ardents défenseurs du film était l'un des responsables du Syndicat de la Magistrature, le tout jeune juge d'instruction Jean-Pierre Michel. Il m'avait servi avec efficacité et discrétion de conseiller judiciaire pendant le tournage et nous étions restés très liés.

Il venait d'être nommé à Marseille. Mais chaque fois qu'il montait à Paris, nous trouvions un moment pour déjeuner ou prendre un verre.

Un beau jour de l'automne 1981, nous déjeunions à la brasserie du palais de Justice. Il semblait très excité et finit par me confier :

— Tu sais, je crois bien que je vais réussir à passer les bracelets à Defferre.

— La French Connection ?

— Oui. La French Connection... Enfin, s'il ne me fait pas descendre avant. Comme le juge Renaud.

Il faut dire que malgré son palmarès impressionnant d'ancien résistant, cacique du parti socialiste, ami intime de Mitterrand, ministre de l'Intérieur et maire de Marseille, la réputation de Gaston Defferre était pour le moins sulfureuse. On le soupçonnait fortement de tirer les fils de la French Connection et d'être le véritable parrain de Marseille et de la Côte d'Azur. Il est d'ailleurs significatif que dans la version originale du film de William Friedkin, *French Connection*, le commanditaire de la mafia et maire de Marseille, joué par Fernando Rey, s'appelle Dacier.

Toujours est-il qu'en ouvrant les journaux du 22 octobre 1981 je découvrais un titre s'étalant sur cinq colonnes en première page : « UN JUGE D'INSTRUCTION ABATTU EN PLEINE RUE À MARSEILLE COMME LE JUGE RENAUD À LYON ».

Les meurtriers présumés de Jean-Pierre Michel furent arrêtés très vite. Deux petits malfrats sans envergure dont les motivations paraissaient bien obscures. Ils furent condamnés à des peines minimales par rapport à la gravité des faits. A leur sortie de prison,

ils ont eu la chance de pouvoir réunir sans difficultés apparentes les fonds nécessaires à l'achat d'un commerce et d'un restaurant. Sans doute le prix du silence.

Le nom de Gaston Defferre n'est jamais apparu dans l'instruction de l'assassinat du juge Michel. A sa mort, en 1986, il eut droit quasiment à des funérailles nationales.

Pour ce qui me concerne, c'est dans les vertes prairies d'Irlande que j'allai me refaire une santé tant morale que cinématographique.

Verte Irlande et taxi mauve

Avant même le tournage du *Juge Fayard*, Francis Cosne, le producteur de *Cran d'arrêt*, avait insisté pour me faire lire le roman de Michel Déon, *Un taxi mauve*. Il était convaincu que j'éprouverais un coup de foudre immédiat pour ce livre.

J'avais de sérieux préjugés sur un homme qui avait été le secrétaire de Charles Maurras et n'avait jamais fait mystère d'un système de valeurs solidement arrimées à la droite de l'extrême droite. Or, dès les premières pages du roman, je fus séduit, non seulement par la qualité du style, mais aussi et surtout par la vision romantique qu'il donnait de l'Irlande et de ses mystères. En fait, grâce au *Taxi mauve*, j'étais carrément tombé amoureux de cette Irlande où je n'avais jamais mis les pieds.

Ce qui est cocasse, c'est que Michel Déon nourrissait à mon égard des a priori au moins aussi défavorables. Il lui paraissait parfaitement absurde de confier l'adaptation d'un livre auquel il tenait beaucoup à un foutriquet gauchiste dont l'univers se limitait probablement aux articles de *Libération* sur les miracles de la décolonisation.

Francis Cosne, qui avait de la suite dans les idées, prit l'initiative de nous réunir pour un dîner improvisé chez lui. Ni Michel Déon ni moi-même n'étions prévenus, et nous eûmes tous deux l'impression d'être tombés dans un piège.

Les présentations furent assez froides, le dîner un peu guindé, mais il se produisit vers la fin du repas une sorte de miracle. La conversation se focalisa sur la littérature américaine et plus précisément sur le roman noir, un genre qui passionnait Michel Déon. Il apparut que nous aimions les mêmes auteurs. Des écrivains comme William Burnett, Horace McCoy ou Jim Thompson, c'est-à-dire des noms à peu près inconnus des autres convives.

A notre surprise commune, non seulement nous aimions les mêmes livres, mais nous adorions souvent les mêmes films, *La Nuit du chasseur* ou *La Comtesse aux pieds nus*. Les connaissances encyclopédiques de Déon sur la littérature américaine n'étaient pas vraiment surprenantes, mais sa passion éclairée pour le cinéma fut à mes yeux une révélation.

A l'issue du dîner, il nous apparut comme tout naturel d'aller continuer la conversation entre connaisseurs à la « Calavados », un bar de nuit proche des Champs-Élysées. Là, j'eus la surprise de voir Michel Déon sympathiser avec Serge Gainsbourg qui s'était mis au

piano et qui semblait aussi abasourdi par la passion de l'auteur des *Poneys sauvages* pour le jazz que je l'avais été par son excellent goût cinématographique.

Nous nous quittâmes à des heures « hindoues », fort satisfaits l'un de l'autre, avec promesse de se reparler plus sérieusement du projet d'adaptation du *Taxi mauve*. Pour Déon, le plus important était que je fasse connaissance avec l'Irlande. Pour lui, et il avait raison, il était impossible de tourner un film d'après son roman si on n'aimait pas profondément l'Irlande et les Irlandais.

Il fut donc convenu que j'irais passer quelques jours chez Déon dans le Connemara pour découvrir sous sa houlette éclairée les beautés de l'Ouest irlandais.

La famille Déon avait investi un grand presbytère désaffecté à Tynagh dans la banlieue de Galway. J'avais pris l'avion jusqu'à Cork et loué une voiture pour remonter à travers les lacs superposés l'anneau du Kerry et étais supposé arriver en fin d'après-midi chez les Déon. Un incident digne en tous points de *L'Homme tranquille* de John Ford bouleversa quelque peu ces prévisions.

Il faisait une chaleur tout à fait inaccoutumée pour la région et je décidai de m'arrêter pour prendre une bière dans un pub sur la rive du lac supérieur. En entrant, je saluai courtoisement les ivrognes rivés au comptoir et commandai une Guinness avec un accent qui trahissait définitivement mes origines gauloises.

Je crus deviner un léger malaise chez le barman qui cherchait visiblement à m'avertir de quelque chose. Un grand gaillard en casquette est descendu lourdement de son tabouret, s'est approché de moi et sans discours superflu m'a décoché une droite au menton qui m'a envoyé dinguer contre le comptoir.

Avant que j'aie pu reprendre mes esprits, il me tendait avec un grand sourire une large pogne pour m'aider à me redresser. Il comprenait ma surprise, s'excusait absolument. Mais il ne pouvait pas faire autrement. Il avait promis.

— Promis quoi, grands dieux ?

Des Français étaient arrivés la veille, lui avaient demandé l'autorisation de camper dans le champ près de sa ferme. Ils étaient repartis sans le remercier, sans le saluer et avaient laissé des détritrus dans son champ. Il avait donc juré devant le curé, témoin de sa légitime colère, de flanquer son poing dans la gueule du premier Français qu'il rencontrerait. Pas de chance, c'était tombé sur moi. Il n'avait bien entendu rien à me reprocher, si ce n'est d'être français. Pour se faire pardonner, il insistait pour que je vienne prendre un whisky chez lui. Ce whisky ayant été suivi de beaucoup d'autres, j'arrivais très en retard et dans un état d'ébriété avancé chez Michel Déon, enchanté de l'aventure. C'était une intronisation idéale dans

la tradition irlandaise.

L'auteur du *Jeune Homme vert* se révéla évidemment un guide idéal pour découvrir la beauté, encore relativement sauvage à l'époque, du Connemara. Pendant huit jours, nous parcourûmes ensemble les landes, les marais, les grèves désertes et les falaises abruptes tout au long desquelles il avait rencontré les personnages de son roman. Car, on ne le sait peut-être pas assez, les caractères et les événements décrits dans *Un taxi mauve* sont pour la plupart inspirés de la réalité.

Au fil des soirées, nous arrivâmes évidemment à évoquer l'adaptation du roman au cinéma. La position de Déon était en fait ambiguë. Bien loin de l'indifférence hautaine d'un Simenon qui prétendait ne pas se soucier du traitement qu'on faisait subir à ses textes lors de leur passage à l'écran, il semblait pourtant ne pas souhaiter collaborer à l'écriture du scénario. Ce n'est pas mon métier, disait-il.

Au moins, avec Simenon, les choses avaient l'avantage d'être claires. Il m'avait un jour exposé d'une manière un peu brutale son opinion définitive sur l'adaptation de ses œuvres à l'écran.

— Si vous vendez un roman pour le cinéma, il ne vous appartient plus. Les gens qui l'ont acheté en font ce qu'ils veulent. Si vous vendez une maison, vous n'allez pas vous préoccuper de la couleur choisie par le nouveau propriétaire pour repeindre la porte des chiottes.

L'attitude de Michel Déon était singulièrement plus nuancée. Au moment de signer le contrat de cession des droits du *Taxi mauve*, il avait d'ailleurs exigé de conserver un droit de veto sur le scénario.

Pour écrire l'adaptation du roman, c'est Christopher Frank, écrivain de talent, qui avait été choisi avec l'accord de Déon. Il souhaitait d'abord travailler seul. Nous attendions avec impatience son traitement qu'il choisit d'envoyer directement à Déon en Irlande après trois mois d'un labeur acharné.

La réponse ne s'est pas fait attendre.

— C'est nul. Si c'est ça le film que vous voulez faire, je reprends mes droits.

Sentant venir des orages qu'il aurait du mal à maîtriser, Francis Cosne s'est alors prudemment retiré du projet. Il a revendu ses droits du roman aux sœurs Winter, deux productrices qui se piquaient de connaître la littérature.

Toujours avec l'accord de Déon, elles engagèrent alors John Mortimer, un scénariste anglais très en vogue à la suite de sa nomination aux oscars pour *John et Mary*, une jolie comédie romantique de Peter Yates avec Dustin Hoffman et Mia Farrow. Au bout de quelques mois, il accoucha dans la douleur d'un texte qui

provoqua une colère encore plus véhémence de Déon.

C'était la consternation générale. Je fus donc envoyé en ambassade à Tynagh pour essayer de trouver une solution qui satisfasse l'irascible auteur. Je compris très vite que, sans le formuler clairement, Michel brûlait de l'envie d'écrire lui-même le scénario. Lorsque je lui en fis la proposition, il protesta mollement.

— Mais je ne connais rien au cinéma. Je vous l'ai déjà dit. Ce n'est pas mon métier.

— D'abord, vous connaissez beaucoup mieux le cinéma que vous ne le prétendez. Ensuite, si vous en êtes d'accord, je pourrais vous faire profiter de mes modestes lumières pour déjouer les pièges de l'adaptation.

Déon accepta en bougonnant cette proposition. Il fut convenu que je le rejoindrais en Grèce dans la maison qu'il possédait sur l'île de Spetsai, cette maison qui lui avait inspiré un de ses plus jolis livres, *Un balcon à Spetsai*.

Les semaines que je passais seul avec Déon dans sa maison de Spetsai furent des semaines de rêve. Il travaillait très vite. Je n'avais pas grand-chose à faire car il dominait parfaitement le langage cinématographique. Et je découvrais avec bonheur que ce supposé fasciste dont je m'étais bêtement méfié était un homme délicieux, curieux de tout et d'une culture sans cesse en éveil. Nous n'étions de la même opinion sur rien, sinon sur l'essentiel, les paysages, les femmes, les livres, les films. Bien avant la date fixée, le scénario était bouclé, suscitant l'enthousiasme unanime des producteurs et des acteurs déjà pressentis.

Pour donner une vie aux personnages imaginés par Michel Déon, il fallait en effet des acteurs exceptionnels. Très vite, certains visages s'étaient imposés, Philippe Noiret pour le narrateur, Charlotte Rampling pour l'énigmatique princesse de Hanovre, Peter Ustinov pour Taubelman, l'extravagant escroc apatride. Mais j'avais les plus grandes difficultés à trouver l'interprète idéal pour le Dr Scully, ce vieux médecin irlandais qui, telle une émanation du destin, tire modestement les ficelles de cette comédie humaine.

J'avais rencontré des dizaines de comédiens anglais et irlandais sans être jamais vraiment convaincu. En désespoir de cause, la production avait même contacté Alec Guinness. Certes, ce comédien génial et protéiforme pouvait tout jouer. Mais ça me paraissait tout de même être un sérieux contresens.

Je me trouvais donc au festival de Cannes avec la productrice, Catherine Winter. Nous déambulions sur la Croisette. A l'époque, on pouvait encore marcher sur la Croisette pendant le Festival sans avoir à exhiber à chaque pas un chapelet de badges multicolores. Elle était en train de me répéter qu'il était urgent de prendre une

décision pour le Dr Scully et qu'en définitive Alec Guinness serait vraiment très bien.

J'avise soudain un vieux bonhomme coiffé d'une casquette en tweed qui marchait juste devant nous. Il avait une démarche extraordinaire. Il progressait comme en dansant sur le trottoir. J'ai eu un flash immédiat et ai attrapé le bras de Catherine en lui désignant le vieillard.

— Le Dr Scully, c'est ce type-là !

Elle me regarde éberluée. Selon toute probabilité, mon Dr Scully était un retraité cannois parmi des milliers d'autres.

Par curiosité, j'accélérai le pas pour dépasser ce bon docteur et voir quelle tête il avait. Et là, j'ai un choc thermique en découvrant que ce vieux monsieur anonyme c'est Fred Astaire, venu au Festival présenter *Hollywood ! Hollywood !*, une brillante compilation des meilleures comédies musicales américaines dans laquelle il se taille bien évidemment la part du lion.

Il entre au Carlton, prend sa clef à la réception et regagne paisiblement sa chambre. Je vais trouver le concierge, que je connaissais un peu, et lui demande de me passer la chambre de M. Astaire. Il se fait tirer l'oreille mais consent à l'appeler.

Emu de parler avec une légende vivante, je domine ma timidité et lui explique vaillamment que je suis un jeune metteur en scène français, que je m'apprête à tourner un film en Irlande et que j'ai pensé à lui pour un des rôles principaux.

Il éclate de rire à l'autre bout du fil.

— Je vous aurais d'autant plus volontiers accompagné en Irlande que je suis moi-même d'origine irlandaise. Mais je vais avoir quatre-vingts ans. Le voyage à Cannes m'a déjà beaucoup fatigué et je ne me vois pas revenir en Europe pour y tourner un film. Même en Irlande.

Se rendant compte de ma déception, il ajoute avec son exquise courtoisie qu'il est curieux de savoir pour quel genre de personnage un jeune metteur en scène français a bien pu penser à lui. Il m'invite donc à prendre le thé avec lui le lendemain. Il me prévient qu'en aucun cas il ne fera le film mais qu'il sera ravi de me rencontrer pour en bavarder.

Le lendemain, je me présente tout ému au Carlton.

Le simple fait de prendre le thé avec Fred Astaire, c'est déjà un de ces événements qui font que la vie mérite d'être vécue. Je fais de mon mieux pour lui vendre le personnage du Dr Scully qui tire les fils d'une romanesque sarabande des pantins dans la verte Erin. Il a la courtoisie de trouver tout cela intéressant, bien qu'un peu littéraire à ses yeux, et me demande de lui laisser le scénario.

Il repart le lendemain pour Los Angeles, va le lire très rapidement,

et me promet de me rappeler au plus vite pour me dire ce qu'il en pense, mais il me répète qu'il est exclu qu'il fasse le film et me conseille de chercher quelqu'un d'autre.

Je le quitte sur un petit nuage, tant sa gentillesse m'a séduit, et rentre à Paris prêt à conclure un accord avec Alec Guinness.

Huit jours plus tard, le téléphone sonne.

— Allo, monsieur Yves ? *That's* Fred !

— Fred ?

— Yes, Fred Astaire !... Vous êtes toujours d'accord pour me faire jouer le Dr Scully ?

Je reste sans voix. Tellement abasourdi, tellement incrédule que c'est moi qui évoque les difficultés que pourrait avoir la production française pour lui payer le salaire qu'il est en droit d'exiger. Et c'est lui qui évacue le problème d'un ton définitif.

— *I don't care the money ! I want to do it.*

Il conclut en affirmant que si, par extraordinaire, le voyage et le tournage étaient trop durs pour lui, il serait ravi de reposer en Irlande, la terre de ses ancêtres.

Fred Astaire était décidément un grand seigneur. Non seulement il a coûté moins cher à la production que Philippe Noiret, mais tout au long des douze semaines de tournage, jamais il ne s'est plaint. Jamais il n'a eu froid. Jamais il n'a manifesté la moindre fatigue, ni le moindre agacement. En dépit de ses quatre-vingts printemps, il s'est comporté sous la pluie et au milieu des tempêtes irlandaises comme un jeune homme. Un jeune homme très vert, aurait ajouté Michel Déon.

A quelques semaines du tournage, nous avons fini par boucler un plan de travail qui relevait du casse-tête chinois. Il fallait tenir compte de l'emploi du temps surchargé de ce casting de stars auquel venaient s'ajouter Agostina Belli qui jouait la fille de Peter Ustinov et le jeune Edward Albert, vedette montante de la télévision américaine, qui incarnait le frère rebelle de la princesse.

C'est alors que Charlotte Rampling m'a annoncé une nouvelle en forme de catastrophe. Elle était enceinte de trois mois. Jamais les assurances n'accepteraient de la prendre en charge pour un tournage aussi long – douze semaines. Il me paraissait pourtant impossible de faire le film sans elle.

Nous décidâmes donc qu'elle passerait la visite médicale chez le Dr Zuccarelli, médecin des assurances, sans l'informer de cet heureux événement. Charlotte était en pleine forme, mince comme un fil, resplendissante comme elle ne l'avait jamais été. Elle fut donc déclarée « bonne pour le service » sans aucune restriction.

Pourtant, un beau matin de la première semaine de tournage, Charlotte m'appelle d'une voix préoccupée et me demande de passer

la voir avant d'aller sur le plateau. Vaguement inquiet, je frappe à la porte de sa chambre. Elle m'ouvre, éblouissante de beauté, mais le regard voilé.

— Yves, je crois que nous avons un problème.

Elle soulève alors son grand pull-over irlandais dévoilant largement sa poitrine.

— Voilà le problème !

Ebahi, je découvre alors que les seins menus de Charlotte Rampling se sont transformés en deux obus triomphants qui auraient fait pâlir de jalousie Jayne Mansfield.

En effet, cela posait un problème. On devait tourner la semaine suivante une scène au cours de laquelle la princesse de Hanovre se promenait torse nu, provoquant cette remarque ironique :

— C'est une grande marque de confiance de vous promener les seins nus devant moi. J'y suis sensible. Même si vous avez une poitrine de petit garçon.

Le moins que l'on en puisse dire, c'est que la réplique ne correspondait plus vraiment à la réalité. J'appelai aussitôt Michel Déon pour l'informer du problème.

— Dans l'état actuel, Jayne Mansfield a l'air un peu anorexique à côté de Charlotte Rampling. La réplique avec Noiret risque d'être légèrement déplacée.

— Qu'est-ce que vous me racontez. J'ai vu *Portier de nuit*. Charlotte Rampling est plate comme une limande.

— Dans *Portier de nuit*, sans doute. Mais depuis qu'elle est enceinte, les choses ont évolué.

Déon est arrivé en catastrophe de Galway pour vérifier personnellement l'état de la poitrine de Charlotte. Toute la soirée, nous avons envisagé des répliques plus conformes à la réalité du moment. Finalement, nous avons décidé de conserver la réplique telle qu'elle était, Philippe Noiret se chargeant de la distiller comme une manifestation d'humour au second degré.

Comme cela arrive souvent avec les femmes très minces, Charlotte s'est brusquement mise à grossir d'une manière surprenante. Au fur et à mesure du tournage, il a fallu modifier complètement sa garde-robe. On peut d'ailleurs reconstituer aisément l'ordre chronologique dans lequel chaque scène a été tournée. Au fur et à mesure des prises de vue, Charlotte était habillée de vêtements de plus en plus amples pour dissimuler son tour de taille qui devenait de plus en plus imposant.

Pourtant, Charlotte Rampling, magnifiquement filmée par le grand opérateur Tonino Delli Colli n'a jamais été aussi belle, aussi radieuse que dans ce film. Et aucun spectateur ne s'est rendu compte qu'à la fin du tournage elle était enceinte jusqu'aux dents.

Peter Ustinov était un touche-à-tout de génie. Peintre de talent, dramaturge encensé pour des pièces comme *L'Amour des quatre colonels*, cinéaste reconnu pour des films comme *Billy Budd* d'après Herman Melville, homme de radio et de télévision à succès, comédien génial dans *Quo vadis*, *Spartacus* ou *Lola Montès*, il était aussi, dans la vie, l'homme le plus drôle qu'il m'ait été donné de rencontrer.

Au cours du tournage dans la gare de Dublin, il a fait exploser de rire plusieurs centaines de voyageurs. Il y avait deux pendules, l'une sur le quai, l'autre dans le hall d'entrée. Bizarrement, loin de marquer la même heure, elles affichaient un bon quart d'heure de différence. J'en fais la remarque à Peter qui avise le chef de gare et lui signale que cette anomalie peut perturber les voyageurs venus prendre le train. Impassible, le chef de gare lui répond avec une logique très irlandaise.

— Mais, monsieur Ustinov, à quoi cela servirait-il d'avoir deux pendules si elles marquaient toutes les deux la même heure ?

Convaincu par cette démonstration, Ustinov eut à cœur d'en faire profiter toute la gare. D'une voix de stentor, il se mit à haranguer les voyageurs.

— Mesdames et messieurs, vous avez la chance de vivre dans un pays magnifique où les pendules n'indiquent jamais la même heure. Comme ça, vous pouvez choisir l'heure qui vous arrange. Moi, je vis en Suisse, un pays d'imbéciles fiers que toutes les pendules marquent la même heure. Moi, je dis que c'est du gaspillage !

Les centaines de voyageurs éclatèrent d'un rire homérique, faisant un véritable triomphe à Peter Ustinov, pas mécontent de son petit effet.

Philippe Noiret n'a pas été très heureux sur ce tournage. Il faut dire que sa vanité a été mise à rude épreuve pendant ces douze semaines qui ont dû lui paraître bien longues. Il jouait le rôle principal du film et il était le seul comédien inconnu en Irlande. Fred Astaire y était une légende vivante, amplifiée par ses origines locales. Charlotte Rampling y était déjà célèbre grâce à *Portier de nuit* récemment libéré par la censure après des années d'interdiction, tout comme Agostina Belli qui devait une gloire sulfureuse à *Parfum de femme*, enfin visible après un long purgatoire. Peter Ustinov était une grande vedette, surtout à cause de ses émissions de télévision qui faisaient hurler de rire les Irlandais. Même le jeune Edward Albert était populaire grâce à un feuilleton à succès, *The Streets of San Francisco*, qui passait en boucle sur les chaînes locales.

Je connaissais Philippe Noiret puisque j'avais tourné avec lui *L'Attentat*, qu'il y était remarquable et que le tournage s'était très bien passé... Sans doute, n'ai-je pas su comprendre sa souffrance,

lorsqu'il avait l'impression de n'être pas reconnu à sa juste valeur par les Irlandais comme par les techniciens du film. J'en ai pris conscience trop tard, un jour où nous tournions dans une rue populaire de Dublin.

Une foule de badauds se pressait derrière des barrières pour assister aux prises de vue. Lorsque Fred Astaire est descendu de voiture, un tonnerre d'applaudissements a éclaté. Les gens se sont bousculés pour s'approcher, lui serrer la main, lui demander un autographe. Un homme a involontairement heurté Noiret pour rejoindre Astaire. Furieux, Noiret a failli le frapper. J'ai posé mon bras sur le sien pour le calmer.

— Ce n'est pas grave, Philippe. Ils adorent Fred.

Il m'a alors lancé un regard noir.

— Je te remercie. J'avais remarqué. J'avais aussi remarqué que sur ce film je n'étais qu'un figurant. Y compris pour le metteur en scène.

Tous mes efforts pour regagner sa confiance ont été inutiles. Trop attentif sans doute aux autres comédiens, à l'émouvante dignité de Fred Astaire, au charme énigmatique de Charlotte Rampling, à la drôlerie de Peter Ustinov, à la fragilité d'Agostina Belli et de Edward Albert, je n'avais pas senti monter l'amertume de Philippe, je n'avais pas compris sa solitude profonde.

Malgré mes sincères tentatives de rapprochement, nos relations n'ont fait qu'empirer tout au long du tournage. Se sentant de plus en plus isolé, Noiret devenait de plus en plus désagréable. Il était jaloux de Peter Ustinov qui l'appréciait peu et se moquait ouvertement de lui avec l'équipe irlandaise qui l'avait surnommé « l'hippopotame ». Il faut dire qu'il avait commis l'erreur fatale de vouloir rivaliser de drôlerie avec Ustinov. C'était un peu imprudent, et le « Néron des pubs », comme il se qualifiait lui-même avec autodérision, le lui fit payer très cher.

Noiret avait vite pris comme souffre-douleur Agostina Belli. C'était une victime facile. D'une timidité maladive, elle ne parlait pas l'anglais et maîtrisait mal le français. Comme le film était tourné en deux versions, anglaise et française, malgré la présence de deux coaches qui la faisait répéter jusqu'à épuisement, les scènes de dialogues étaient un cauchemar pour Agostina.

Elle appréhendait particulièrement les confrontations avec Noiret qui ne manifestait pour elle aucune bienveillance. Bien au contraire.

Dans son désir de bien faire, Agostina s'emmêlait régulièrement les pinces entre le français et l'anglais. Noiret quittait alors le plateau en laissant tomber avec une rage froide.

— Mes enfants, quand la petite vendeuse de spaghettis saura son texte, vous viendrez me chercher. J'ai assez perdu mon temps pour

cet après-midi.

Ce comportement, bien évidemment, ne le rendait pas très sympathique à l'équipe irlandaise, assez fantasque, parfois imprévisible, mais profondément sentimentale et exceptionnellement dévouée à partir du moment où ils vous avaient adopté.

Il y avait en particulier un groupe de techniciens des effets spéciaux assez remarquable. Capables du pire comme du meilleur. On les disait proches de l'IRA et le fait est que leurs absences sur le tournage coïncidaient parfois de troublante façon à des faits d'armes pyrotechniques des indépendantistes irlandais. On racontait que c'étaient eux qui, sur le tournage de *Barry Lyndon*, avaient poussé Stanley Kubrick à prendre la fuite en Ecosse. Choqués par son caractère despotique, ils avaient organisé un faux attentat contre lui pendant le tournage des scènes de bataille. Terrifié, Kubrick avait alors quitté l'Irlande pour aller terminer le film dans des contrées plus paisibles. Même si ça se traduisait pour eux par une perte de travail, ils étaient très fiers de cet exploit qu'ils m'avaient narré à plusieurs reprises.

L'un des morceaux de bravouze du *Taxi mauve* était l'incendie du château de Peter Ustinov. Nous avions jeté notre dévolu sur un château qui avait réellement brûlé l'année précédente. Bien entendu, ce dernier appartenait à des Anglais. En effet, en vertu d'un phénomène scientifique qui n'a jamais été clairement expliqué, les bâtiments appartenant à des Anglais sont en Irlande extrêmement combustibles. Un peu comme, en Corse, les villas appartenant à des Parisiens.

Ce château avait été en grande partie ravagé par un incendie, mais toute une aile avait pu être sauvée. Il était donc prévu de reconstruire en décoration la partie qui avait brûlé pour l'incendier à nouveau. Connaissant les Irlandais et leur volonté de bien faire, j'avais insisté pour que la partie préservée du château ne soit pas touchée par les flammes.

De fait, dès le début des prises de vues, je me rendais compte que cet incendie était un peu rachitique, bien loin en tout cas du remake de *La Tour infernale* que j'avais imaginé.

On interrompt donc le tournage. Je réunis mon petit monde et leur demande de booster ces flammes vraiment trop maigres.

Trois heures plus tard, j'étais ravi au-delà de mes espérances. Un incendie digne de celui d'Atlanta dans *Autant en emporte le vent* ravageait la totalité du château, y compris l'aile qui avait pu être sauvée l'année précédente. A l'aube, avec un flegme très britannique, les propriétaires, en regardant les ruines fumantes arrosées par les pompiers, me disaient que c'était peut-être mieux

comme ça. Avec l'argent des assurances, ils allaient acheter un château en Angleterre. Sans doute plus petit, mais définitivement moins combustible.

La même aventure, avec les mêmes spécialistes des effets spéciaux, s'est reproduite pour la bagarre finale dans le pub. Une scène fortement inspirée par la fameuse scène de bagarre générale dans le chef-d'œuvre de John Ford, *L'Homme tranquille*. Les cascadeurs, et même les simples figurants qui n'étaient pas censés se battre, éprouvaient un tel plaisir à se taper dessus qu'il était impossible de les séparer à la fin des prises.

Trois des cascadeurs les plus raisonnables avaient pour mission essentielle de protéger Charlotte Rampling des chaises qui volaient et des tables qui se renversaient. Bien entendu, à la fin de la journée de tournage, le pub était entièrement détruit, mais mes amis irlandais étaient assez contents de leur coup. Bien après le dernier clap, cassant une assiette miraculeusement épargnée sur la tête de son copain violoniste, le joueur de petites cuillères concluait sobrement d'un air gourmand :

— La plus belle bagarre que j'aie vue depuis longtemps ! Si on recommençait demain ?

Plusieurs mois à côtoyer ces Irlandais fantasques et passionnés vous laissent des souvenirs magiques. Pour moi, *Un taxi mauve* c'est le souvenir d'une déclaration d'amour passionnée à l'Irlande comme à certaines Irlandaises rencontrées au détour des landes et des pubs.

Le film fut sélectionné l'année suivante pour le festival de Cannes où il reçut un accueil moyen. Pas catastrophique, mais pas réellement enthousiaste. Il s'est même trouvé un critique pour regretter qu'à aucun moment il ne soit fait mention de l'IRA dans le film ! Un bel exemple de critique constructive et argumentée.

Par contre, le public éprouva un bonheur sans réserve en découvrant cette Irlande balayée de passions secrètes et d'ambiguïtés mélancoliques. L'office du tourisme irlandais a évalué à plus de deux millions les visiteurs venus retrouver les paysages et les gens du Connemara qui les avaient tant séduits dans *Un taxi mauve*. Un autre sujet de profonde satisfaction fut le soutien sans faille apporté au film par Michel Déon. Quand on connaît l'exigence de l'homme et de l'écrivain, on est fier d'avoir mérité son estime. Il n'est d'ailleurs pas si courant qu'un auteur retrouve à l'écran la plénitude des sentiments qu'il a voulu mettre dans son roman.

Mes rapports conflictuels avec Marie Cardinal et ses vieux démons féministes allaient vite m'en apporter une preuve supplémentaire.

La Clé sur la porte ou les pièges du féminisme

C'est Lise Fayolle, talentueuse attachée de presse passée avec brio à la production, qui avait eu l'idée d'adapter le récit de Marie Cardinal, *La Clé sur la porte*. Dans ce roman très autobiographique, l'auteur des *Mots pour le dire* racontait avec une certaine verve son expérience de professeur libérée des contingences pédagogiques dans la mouvance des idées de Mai 68.

De toute évidence, il y avait dans ce brûlot féministe un rôle idéal pour Annie Girardot qui surfait alors sur les sommets du box-office. Son naturel époustouflant lui permettait d'endosser les emplois les plus variés sans jamais perdre de sa crédibilité. Elle avait un don de sympathie si intense que deux générations de spectatrices françaises s'identifiaient à elle, assurant ainsi le succès de la plupart de ses films, même les moins réussis.

Nous écrivions le scénario avec André Weinfeld, un garçon aussi étonnant que talentueux. Journaliste à succès, il avait touché un peu à tous les métiers du cinéma et rédigeait avec une facilité déconcertante des dialogues souvent très percutants. Immense et dégingandé, il n'était pas vraiment beau, mais son bizarre faciès chevalin, perpétuellement en mouvement, lui donnait un charme surprenant auprès des filles qu'il séduisait en les faisant rire aux éclats. Comme il parlait parfaitement l'anglais, tandis que nous achevions le scénario de *La Clé sur la porte*, il avait accepté un travail de coach sur le film de Claude Zidi, *L'Animal*, dont les vedettes étaient Jean-Paul Belmondo et Raquel Welch.

Un soir, il devait dîner à la maison et m'avait prévenu qu'il viendrait avec une personne qui me surprendrait, en l'occurrence sa nouvelle fiancée. Ce jour-là, il pleuvait à torrents. On sonne à la porte et je me trouve devant une petite personne toute mouillée, les cheveux enserrés dans un plastique. Ma femme avait passé une annonce pour recruter une nouvelle bonne. En voyant cette petite chose ruisselante de pluie avec son plastique sur les cheveux, j'ai cru qu'il s'agissait d'une postulante pour l'emploi et je lui ai indiqué le chemin de la cuisine. André Weinfeld a alors refermé la porte de l'ascenseur et m'a demandé, effaré, pourquoi je voulais envoyer Raquel Welch à la cuisine.

La petite chose ruisselante de pluie était en effet Raquel Welch, le sex-symbol le plus coté du moment. En fait, admirablement proportionnée, Raquel donnait à l'écran l'impression d'être beaucoup plus grande que le mètre soixante qu'elle affichait

modestement sous la toise. Une fois débarrassée de son plastique sur les cheveux, c'est vrai qu'elle était très jolie et même remarquablement sexy.

Il s'avéra par la suite qu'elle avait aussi un caractère un peu difficile. Séduit probablement plus par sa plastique que par sa culture générale, André devait, pour son malheur, l'épouser quelques mois plus tard.

Et lorsque plus tard je débarquai à Los Angeles pour y rencontrer Lee Marvin avant le tournage de *Canicule*, André et Raquel m'invitèrent gentiment à séjourner chez eux à Beverly Hills.

En arrivant dans leur somptueuse villa hollywoodienne, j'éprouvai vraiment un choc thermique. André Weinfeld n'était plus que l'ombre de lui-même. Le joyeux luron était devenu neurasthénique. Leur maison était un sanctuaire végétarien voué au culte de l'aérobic et du fitness. Il était strictement interdit de fumer, même dans le jardin, comme de consommer de l'alcool. Le dîner était fixé à 19 heures avec extinction des feux et silence absolu à 21 heures. Bref, un cauchemar.

Au deuxième soir de cette retraite monacale, dès que Raquel a fait ses adieux, je propose à André de sortir prendre un verre. Nous passons une soirée agréable, éclusons quelques whiskies et envisageons vers 1 heure du matin un retour discret vers le monastère.

En arrivant devant le portail, catastrophe. André s'aperçoit qu'il a oublié ses clef et la télécommande pour neutraliser le système de surveillance. Evidemment, pas question de réveiller Raquel.

Nous entreprenons donc de faire le mur. Non pas pour sortir, mais pour rentrer. Forcément l'inévitable arrive. On entend sonner une alarme. Et, quelques instants plus tard, surgit une voiture de police qui braque son projecteur sur nous. Par haut-parleur, les policiers nous intimant l'ordre de nous mettre contre le mur, les mains levées, les jambes écartées. Ils nous fouillent sans ménagement et s'apprêtent à nous passer les menottes. André tente de protester.

— Je rentrais chez moi. J'habite ici. J'avais juste oublié mes clefs.

— Ne racontez pas d'histoires. C'est la résidence de Mme Raquel Welch.

— Mais je suis son mari !

— Son mari ? Vous n'êtes même pas américain !

— Je suis français. Mais je suis le mari de Raquel Welch.

Entre les projecteurs et les haut-parleurs, l'affaire avait quelque peu troublé le calme de ce quartier résidentiel. Flanquée de la gouvernante, Raquel apparut sur le pas de la porte, mal réveillée, les joues enduites de crème de beauté et les bigoudis en bataille. On aurait dit plutôt la fiancée de Frankenstein qu'une James Bond girl.

Evidemment, elle était furieuse et coupa court aux demandes d'explication des policiers.

— Embarquez-les tous les deux ! Je ne veux plus les voir.

Embarrassés, les flics ne savaient plus trop quelle attitude adopter. Pour un peu, ils auraient consolé ce pauvre André.

Le lendemain matin, je pris discrètement congé, abandonnant lâchement mon scénariste à ses démons conjugaux et à la nostalgie de l'époque bénie où il écrivait avec une belle insouciance le scénario de *La Clé sur la porte*.

Au fil de l'adaptation, nous avons pris quelque distance avec le roman de Marie Cardinal et son féminisme militant. Nous avons pensé rendre plus attachante l'héroïne en lui imaginant une histoire d'amour avec un caractère secondaire du roman, un médecin urgentiste venu chez elle secourir un de ses élèves, victime d'une agression par des voyous.

Pour jouer ce personnage positif et solaire, j'avais immédiatement pensé à Patrick Dewaere. Notre amitié s'était encore affirmée depuis *Le Juge Fayard*. Il essayait sincèrement d'échapper à la drogue et je pensais qu'il était important pour lui de jouer des rôles décontractés et immédiatement sympathiques plutôt que des héros tourmentés auxquels on avait tendance à le cantonner.

Tourmenté, Patrick l'était suffisamment dans la vie pour qu'il soit inutile d'en rajouter en lui faisant jouer des losers avec lesquels il avait tendance à s'identifier. Patrick était un ami très sûr, plein d'attentions touchantes, mais incapable d'exprimer clairement ses sentiments. Incapable de dire à une fille qu'il l'aimait ou à un garçon qu'il avait de l'affection pour lui.

Je lui avais parlé incidemment d'un livre sur Robert Mitchum qui venait de paraître aux Etats-Unis mais qui était encore introuvable à Paris. Quelque temps plus tard, Patrick était allé passer deux jours à Londres pour la promotion d'un film. Le soir de son retour, il a débarqué chez moi sans prévenir et m'a tendu négligemment le bouquin.

— Tiens, à Londres je suis tombé là-dessus par hasard. Tu es bien la seule personne que je connaisse que ça puisse intéresser.

Par la suite, sa fiancée du moment m'a raconté qu'il avait visité plusieurs librairies londoniennes avant de trouver le livre. Mais ça lui aurait arraché la gueule de l'avouer. Ça, c'était la pudeur de Dewaere.

A quelques jours du tournage de *La Clé sur la porte*, se produisit un cataclysme. Un matin, aux aurores, un coup de téléphone de la production me prévenait que le début du film était retardé de

plusieurs semaines. Au cours d'une scène de ménage, Bernard Fresson, qui partageait la vie d'Annie Girardot depuis quelques mois, lui avait fracassé le visage à coups de tabouret. Elle était défigurée et les médecins étaient dans l'incapacité de prévoir dans combien de temps elle pourrait retravailler.

J'avais tourné plusieurs films avec Bernard Fresson. Entre autres, *Un condé* et *L'Attentat*. C'était un excellent acteur et un type formidable en dehors de ses crises d'alcoolisme. Il pouvait alors avoir des accès de violence parfaitement incontrôlables. Annie en avait été la victime plus ou moins consentante.

Plus ou moins consentante, car cette femme, pourtant intelligente et sensible, était souvent attirée par des hommes dont la violence la fascinait et qui finissaient presque inmanquablement par la brutaliser. Il faut croire que ce type de relations basées sur la domination physique faisait intimement partie de sa vie amoureuse.

L'été précédent, Annie nous avait invités avec un groupe d'amis à passer quelques jours dans sa maison de Sardaigne. A ce moment, il n'y avait personne dans sa vie et elle s'ennuyait un peu.

Par un bel après-midi, nous partîmes en bateau, sans Annie qui n'était pas fanatique de sport et particulièrement pas de voile. Piètres navigateurs, nous éprouvâmes quelques difficultés à amarrer le bateau dans la marina. Obligeamment, le skipper du voilier voisin nous prêta main-forte. Pour le remercier, nous l'invitâmes à prendre un verre sur le port.

C'était un avocat romain, plutôt bel homme, qui venait de divorcer et s'ennuyait un peu, seul à bord de son bateau. Lorsque nous lui apprîmes que nous habitions chez Annie Girardot, il s'enthousiasma et remercia le ciel de nous avoir rencontrés. Il fallait absolument que nous lui présentions Annie. C'était son actrice préférée et pour lui l'une des plus belles femmes du cinéma mondial. Nous convînmes de dîner ensemble le lendemain soir. Il nageait dans le bonheur.

Après une soirée au cours de laquelle il fait à Annie une cour à laquelle elle n'est pas insensible, nous allons prendre un verre dans une boîte à la mode. La présence d'Annie nous vaut les honneurs du carré VIP. Très en beauté ce soir-là, elle a droit aux hommages parfois appuyés de jeunes gens qui jouent aux *latin lovers* sur la piste de danse.

L'avocat propose gentiment à Annie de descendre danser. Elle refuse en souriant. Jusqu'au moment où un de ses jeunes admirateurs, qui a plutôt l'air d'un garagiste musclé que d'un esthète florentin, interpelle bruyamment Annie et la convie à le rejoindre sur la piste. A notre grande surprise, son visage s'illumine et elle se précipite dans ses bras. Quelques minutes plus tard, elle

danse joue contre joue avec lui. Vexé, l'avocat se lève, paye les consommations et s'en va. Nous ne l'avons jamais revu.

Par contre, dès le lendemain soir, le danseur assez peu mondain d'Annie passait la nuit avec elle. Deux jours plus tard, il lui tapait dessus et s'éclipsait avec une partie de ses bijoux. Les amours souvent plébéiennes d'Annie restent un mystère pour moi. Comment une femme aussi intelligente et délicate qu'Annie pouvait-elle être plus sensible à la vulgarité satisfaite d'un évident petit voyou qu'au charme discret d'un avocat intelligent et plutôt sympathique ?

En tout cas, dès qu'elle eut repris figure humaine après les violences sérieuses infligées par Fresson, nous attaquâmes le tournage de *La Clé sur la porte*. Patrick était dans une forme éblouissante. Comme d'habitude, il s'identifiait complètement à son personnage et rayonnait d'énergie et de bonheur. Tel le médecin qu'il jouait avec un dynamisme surprenant, il était éperdu d'admiration pour Annie. Elle-même éprouvait une immense tendresse pour un acteur qu'elle considérait comme le meilleur de sa génération. Je crois même que si les prises de vue avaient duré quelques semaines de plus, Annie et Patrick auraient fini par tomber amoureux l'un de l'autre comme les personnages qu'ils incarnaient.

En partie grâce à la présence chaleureuse de la productrice Lise Fayolle, le tournage fut le plus idyllique auquel il m'ait été donné de participer. Quelque chose de la tendresse qui unissait tous les participants est passée dans le film, et cet amour de la vie et des gens a sans doute réchauffé le cœur des spectateurs qui firent l'hiver suivant un triomphe à *La Clé sur la porte*.

Si Annie Girardot s'était bien remise, physiquement et affectivement, de leur rupture, ce n'était pas le cas de Bernard Fresson qui connaissait alors une véritable descente aux enfers. Il rôdait autour du tournage en proférant des menaces contre Annie, et, à la suite d'un nouvel incident, il fallut engager un garde du corps pour la protéger vingt-quatre heures sur vingt-quatre.

Une nuit, nous tournions à la gare du Nord. A la pause, vers minuit, nous décidâmes avec Annie de désertir la cantine et d'aller manger tranquillement un morceau au Terminus Nord, juste en face de la gare. Dans sa jalousie malade, exacerbée par leur séparation, Fresson s'est sans doute imaginé qu'il y avait quelque chose entre Annie et moi. Il a soudain fait irruption dans le restaurant, un pistolet à la main, et a tiré plusieurs coups de feu dans notre direction avant d'être maîtrisé par le personnel. Je pense d'ailleurs qu'il n'avait aucunement l'intention de nous atteindre, mais voulait désespérément manifester sa présence et faire peser une menace sur Annie. En témoignent encore aujourd'hui les impacts sur la grande

vitre du restaurant, situés beaucoup trop haut pour pouvoir représenter un danger réel.

Si Marie Cardinal avait eu connaissance de cet incident, elle en aurait sans doute été confortée dans sa méfiance vis-à-vis de la gent masculine. Elle avait été à l'avant-garde de tous les combats féministes de l'époque, mais n'en avait pas toujours évité les pièges. Son refus de la passion comme de l'éventualité de rapports harmonieux entre les hommes et les femmes amenait son héroïne aux frontières de la solitude, voire du désespoir.

Marie Cardinal n'était pas très satisfaite de l'adaptation de son roman et supportait mal l'histoire d'amour que nous avons imaginée entre elle et le médecin urgentiste joué par Patrick Dewaere. Avec le recul, je me demande si cette négation de l'amour n'allait pas à l'encontre de l'esprit de liberté qui caractérise par ailleurs l'ensemble de son œuvre. Il est toujours permis de préférer les pièges de la passion à ceux du féminisme. Ils sont en général plus agréables à vivre.

Jean Carmet sur le pont de la rivière Kwai

« Passé la Loire, il faut se méfier. C'est tous des sauvages ! » avait coutume de dire Jean Carmet. Jusqu'au jour où je l'ai convaincu de venir tourner sur la rivière Kwai le téléfilm *La Stratégie du serpent*. Carmet n'avait jamais voyagé, redoutait de prendre l'avion et était convaincu, d'après les renseignements qu'il avait recueillis auprès de spécialistes avertis, que la Thaïlande était un pays redoutable, exclusivement peuplé de sauvages coupeurs de têtes, de serpents mortellement venimeux et de tigres mangeurs d'hommes.

Ce n'est pas entièrement faux, mais cette vision idyllique mérite cependant d'être nuancée. De toute façon, emporté par son héroïsme naturel, Carmet était prêt à toutes les imprudences, car l'aventure lui permettait de réaliser un vieux rêve, revêtir la tenue de coureur de jungle de Clark Gable dans le superbe *Mogambo* de John Ford.

Il était supposé jouer un aventurier tropical qui gère une exploitation forestière aux confins de la Birmanie et du Triangle d'or. En prime, deux femmes séduisantes, Andréa Ferréol et Eva Darlan, se disputaient ses faveurs tout au long du film. Un peu comme Ava Gardner et Grace Kelly se disputaient celles de Clark Gable dans *Mogambo*.

J'avais beau l'assurer qu'il s'agissait d'un rôle de composition, il protestait avec vigueur en prétendant qu'on lui avait souvent dit qu'il ressemblait un peu à Gary Cooper.

L'essentiel du tournage avait lieu sur la rivière Kwai près du fameux col des Trois-Pagodes. Pour accéder au petit hôtel de jungle dans lequel nous allions séjourner pendant trois semaines, il fallait passer par le pont de la rivière Kwai. Comme tout le monde, Carmet se faisait une joie de découvrir cet endroit mythique, tant sur le plan historique que sur le plan cinématographique. En arrivant sur ce pont de pierre d'une banalité désespérante, plus proche du pont d'Issoudun que du monument de bambou immortalisé par le chef-d'œuvre de David Lean, Carmet fut saisi d'un doute métaphysique.

— Tu es sûr que c'est vraiment le pont de la rivière Kwai ? Ça ne lui ressemble pas du tout !

En fait, le film avait été tourné entièrement aux Philippines dans un décor grandiose qui n'avait pas grand-chose à voir avec le modeste chemin de fer stratégique utilisé pendant la guerre par les Japonais pour rallier la Malaisie à Rangoon. C'est pourtant la voie ferrée la plus extraordinaire qui soit, avec ses rails accrochés le long

des falaises par de vertigineux pilotis de bambou.

Détruite par les bombardements américains en 1944 et jamais reconstruite, la ligne s'arrêtait à Kanchanaburi, une bourgade perdue dans la jungle. Il fallait ensuite prendre des pirogues à moteur pour remonter les rapides de la rivière Kwaï jusqu'à la crique perdue où se trouvait notre hôtel. Composé de bungalows construits sur des pilotis au-dessus de l'eau, le *River Kwai Lodge* était tenu par un Français bizarre, Jacques Bès. Le tourisme étant à l'époque encore inconnu dans la région, il n'y avait jamais de clients, et pour le tournage c'était donc un endroit idéal.

Jacques Bès vivait essentiellement du commerce des rubis et des diamants avec la Birmanie voisine. On racontait qu'il était le correspondant des services français pour toute la zone et qu'il organisait les livraisons d'armes pour les indépendantistes karens en guerre ouverte avec la dictature birmane. De fait, il était marié avec une ravissante Karen, sensiblement plus jeune que lui, et disparaissait avec elle pour des expéditions de deux ou trois jours en territoire rebelle du côté du Triangle d'or.

Il y avait là une atmosphère follement romanesque qui rappelait à la fois Joseph Conrad, Somerset Maugham et Graham Greene, et qui me fascinait. Même si ce climat étrange inquiétait parfois les plus timorés des techniciens.

Mais la grande affaire du film, c'était évidemment les serpents qui jouaient un rôle essentiel dans notre histoire.

Ayant découvert que son mari Jean Carmet la trompait avec sa belle-sœur Eva Darlan, la pulpeuse Andréa Ferréol décidait de le supprimer en plaçant un serpent venimeux dans ses draps. Il fallait donc qu'Andréa manipule à plusieurs reprises un reptile, bien sûr inoffensif. J'avais donc pris soin à Paris de vérifier auprès d'elle qu'elle n'avait pas d'appréhension particulière des serpents.

En toute bonne foi, elle m'avait assuré que ça ne lui posait aucun problème et qu'au contraire le maniement d'un reptile excitait même sa curiosité. La veille du tournage, on a fait venir un dresseur de serpents pour qu'il familiarise Andréa avec l'animal qu'elle aurait à manipuler.

L'homme a débarqué avec une cargaison de serpents théoriquement inoffensifs dont il m'expliquait dans un sabir rocailleux – qu'il pensait être de l'anglais – les vertus caractéristiques. En accord avec Andréa, qui était la plus clairement concernée, nous avons choisi une sorte de couleuvre qui ressemblait un peu à un cobra. Il s'agissait maintenant pour elle de se familiariser avec son maniement. Laissant Andréa à son entraînement reptilien, j'ai rejoint le tournage à quelques dizaines de mètres. Nous étions en train de filmer une étreinte passionnée

entre Carmet et Eva Darlan lorsque nous avons entendu un hurlement, suivi d'un grand silence, puis d'une furieuse agitation.

Je me précipitai pour découvrir Andréa évanouie et le dresseur de serpents perdu dans des explications confuses et protestant de sa bonne foi. En fait, Andréa, à sa grande surprise, n'avait pas supporté le contact froid et visqueux du reptile et avait perdu connaissance dès qu'elle l'avait touché.

Nous étions dans de beaux draps. C'était une scène capitale sur laquelle il était proprement impossible de faire l'impasse. Andréa était désolée. Jamais elle n'aurait pu imaginer que le simple contact avec un serpent allait lui produire cet effet.

Le dresseur eut alors une idée de génie. Il a attrapé un serpent par la queue, donné un grand coup de fouet. L'animal était mort, le cerveau court-circuité par le choc. Le dresseur l'a ensuite enroulé autour du bras d'Andréa qui a pu en supporter le contact. Comme un serpent continue à bouger une dizaine de minutes après son trépas, l'illusion était parfaite.

Le lendemain, pour le tournage de la scène, le dresseur est arrivé avec une bonne vingtaine de serpents à peu près identiques. Courageusement, Andréa a pu dominer son appréhension, et tout le monde s'est par la suite extasié devant sa hardiesse dans le maniement des cobras.

La fréquentation des sauriens de la ferme aux crocodiles s'est révélée plus problématique. C'est un endroit unique au monde où sont rassemblés plusieurs milliers de crocodiles de toutes tailles. Des passerelles en bambou surplombent un immense marécage bordé de plages de sable sur lesquelles sommeillent des animaux parfaitement immobiles. Au moins en apparence.

Avec l'assistance des gardiens, nous avons obtenu l'autorisation de descendre sur la plage pour filmer les crocodiles qui nageaient dans le marécage. La plage était déserte. Armés de pieux, les gardiens en avaient écarté les sauriens. Puis, comme c'était l'heure de la sieste, ils étaient remontés sur les passerelles, nous montrant l'échelle de bambou qui permettait de s'échapper en cas de danger.

Curieux de tout, comme d'habitude, Carmet avait insisté pour nous accompagner. Avec une certaine insouciance, voire une inconscience certaine, nous nous étions éloignés pour filmer un îlot couvert de crocodiles entassés les uns sur les autres au milieu du marécage. Pris par le tournage, nous n'avions pas remarqué qu'à l'autre bout de la plage des dizaines de sauriens énormes étaient sortis de l'eau. Ils semblaient immobiles mais progressaient insensiblement vers nous.

C'est Carmet qui en se retournant s'est rendu compte de la situation. Il est devenu blême en découvrant que les crocodiles les

plus proches se trouvaient maintenant entre la passerelle et nous.

— Je vous l'avais bien dit que, passé la Loire, il fallait se méfier ! Ils seraient capables de nous bouffer ces bestiaux-là.

Nous nous mîmes à hurler en appelant au secours. Les gardiens sont arrivés juste à temps pour écarter les crocodiles qui, dans leur lente progression, nous avaient pratiquement encerclés.

Racontée par Carmet dans les bistrots parisiens, l'aventure ne manqua pas de saveur. Dans son récit, un peu enjolivé, c'est tout juste s'il ne nous avait pas sauvé la vie en boxant les crocodiles avec ses petits poings.

Dans les derniers jours du tournage s'est produit un événement insolite qui allait influencer mon avenir. Nous rentrions à l'hôtel en pirogue à moteur lorsque, sur un banc de sable au milieu de la rivière, juste en face des bungalows, nous aperçûmes une jeune femme en bikini blanc allongée au bord de l'eau. Une vision surréaliste qui rappelait un peu Ursula Andress dans *James Bond contre Dr No*.

La présence de cette fille plutôt jolie, seule au milieu de la rivière, était si étrange que j'interrogeai aussitôt le patron de l'hôtel. Il me raconta que c'était une enquêtrice du SRPJ de Lille qui venait de démissionner de la police, ou d'être virée. Il ne savait pas exactement.

Elle était, paraît-il, plus ou moins en dépression et lui avait été adressée par un ancien collègue des Renseignements généraux pour se refaire une santé au calme. Pour ce qui était du calme, dans ce coin perdu de la rivière Kwaï, elle était servie.

Plutôt gentiment, Jacques Bès continua.

— Elle est toute seule, elle a l'air triste. Si ça ne t'embête pas, je lui proposerai de dîner à votre table ce soir.

Non seulement je n'y voyais pas d'objection, mais j'étais même curieux de savoir comment elle avait échoué sur la rivière Kwaï.

Le soir, à l'heure de l'apéritif, elle est arrivée sur la véranda, plutôt élégante, avec un long fume-cigarette au bout des doigts. D'Ursula Andress, on était passé à Gene Tierney dans le *Shangai Gesture* de Sternberg.

Elle s'est dirigée droit vers moi.

— Alors, ça ne vous emmerde pas de dîner avec un flic ?

— Non, pourquoi ?

— J'ai vu vos films et j'avais l'impression que vous n'éprouviez pas une passion pour la police.

Pendant le dîner, elle s'est montrée une convive agréable mais a résolument refusé de parler d'elle-même. Il a fallu, plus tard dans la soirée, que j'insiste pour qu'elle révèle qu'elle était flic à la police judiciaire de Lille lorsqu'elle avait été amenée à enquêter sur une

grave histoire de pédophilie et de prostitution enfantine. Une affaire qui touchait de près à la mairie de Lille. Elle avait subi des pressions de ses supérieurs. Son enquête avait été bloquée aux portes de la mairie et on l'avait pratiquement obligée à démissionner.

Evidemment, son histoire me passionnait, me passionnait même tellement que j'en ai fait presque immédiatement un film. C'est en effet Eliane, la naïade en bikini blanc aperçue sur un banc de sable de la rivière Kwäï, qui a inspiré le personnage joué par Miou-Miou dans *La Femme flic*.

Mais que fait la police ?

Il est singulier que l'idée d'un film aussi profondément ancré dans la réalité de la province française soit née sur un rivage perdu de la rivière Kwai. A peine rentré à Paris, après le tournage de *La Stratégie du serpent*, j'ai revu la naïade en bikini blanc. Elle m'a présenté certains de ses collègues avec lesquels elle était restée en bons termes. Ils m'ont confirmé l'injustice dont elle avait été victime lorsque la hiérarchie policière l'avait obligée à démissionner, mettant ainsi un terme à une enquête devenue gênante pour les caciques politiques de la région. Cette affaire de prostitution enfantine volontairement jamais élucidée leur était restée en travers de la gorge.

Dans le même temps, on m'avait proposé d'adapter le récit de Gilles Perrault *Le Pull-over rouge*. C'était un violent réquisitoire contre la peine de mort, basé sur la conviction, au demeurant aléatoire, que s'était forgée l'auteur sur l'innocence de Christian Ranucci, récemment guillotiné pour le meurtre d'une petite fille.

Je n'avais pas d'idée particulière sur la culpabilité ou l'innocence de Ranucci. Mais, même s'il n'avait rien à voir avec le crime qui lui était reproché, j'étais convaincu qu'en racontant son histoire, ce n'était pas le procès de la peine de mort qu'on instruisait, mais celui de l'erreur judiciaire. Le problème de la peine capitale ne se pose raisonnablement que pour les coupables, évidemment pas pour les innocents.

Pourtant, l'affaire me passionnait. J'entrepris de rencontrer, dans la mesure où ils l'acceptaient, les gens qui étaient mis en cause dans le livre. Il m'apparut vite que pour conforter sa thèse de l'innocence de Ranucci, Gilles Perrault n'y était pas allé avec le dos de la cuillère. Il présentait par exemple la juge d'instruction chargée du dossier comme une femme sévère, plutôt acariâtre et passablement réactionnaire. Je fus donc très surpris de rencontrer une jeune femme plutôt jolie, souriante et, de toute évidence, plus portée à lire *Le Canard enchaîné* que *Minute*.

De même, les deux gendarmes soupçonnés par Perrault d'avoir dissimulé l'arme du crime dans un tas d'ordures pour confondre Ranucci m'ont fait l'effet de braves bougres plus préoccupés par leur retraite prochaine que par la fabrication acharnée d'un coupable idéal. D'après les rencontres que j'ai pu avoir avec ses voisins de Martigues, il m'est apparu que Ranucci avait une vilaine réputation et qu'on évitait de laisser jouer les enfants dans la rue quand il

traînait dans le quartier.

J'abandonnai donc très vite mes recherches sur le « pull-over rouge », un projet qui devait par la suite être repris par Michel Drach, pour me consacrer à cette fonctionnaire lilloise qui allait devenir « la femme flic ».

Prisonniers de leur devoir de réserve, les policiers ne pouvaient pas m'aider officiellement. Mais ils n'étaient pas mécontents de ranimer cette affaire de pédophilie, dont l'enquête avait été court-circuitée en haut lieu et qui leur avait laissé un souvenir bien amer. Ils m'ont donc largement ouvert leur mémoire et aussi les dossiers qu'ils avaient conservés.

Le réseau de prostitution infantile qu'ils avaient failli démanteler était particulièrement bien organisé. Ses promoteurs avaient monté tout un réseau de presse pornographique pédophile. Ils imprimaient aux Pays-Bas des revues explicitement baptisées « Baby sex » ou « Baby porno » qu'ils expédiaient sous pli fermé et anonyme à une clientèle recrutée dans toute l'Europe de l'Ouest. Ils tenaient un listing minutieux de leurs abonnés. Un répertoire édifiant mais sans valeur juridique que j'eus la curiosité de consulter. J'eus la surprise de tomber par hasard sur un client dont le nom m'était familier : Christian Ranucci, domicilié à Martigues. Evidemment, ce n'était pas une preuve, mais en tout cas, une coïncidence troublante. Et je me suis félicité d'avoir renoncé au « pull-over rouge ».

En accord avec Alain Sarde, qui produisait le film, j'avais contacté Isabelle Huppert, avec qui je rêvais de retravailler depuis *Dupont Lajoie*. Elle accepta le projet avec enthousiasme mais me prévint qu'elle partait aux Etats-Unis pour tourner plusieurs mois *La Porte du paradis* avec Michael Cimino. Il nous fallait au moins six mois pour écrire avec mon inséparable Claude Veillot *La Femme flic* et mener à bien la préparation du film. En théorie, c'était donc parfaitement jouable.

Trois mois plus tard, le scénario était bouclé. J'appelai donc Isabelle dans le Nevada pour lui envoyer le texte. Très embêtée, elle me confia qu'elle avait à peine commencé à tourner les premières scènes du film qui avait pris au moins six mois de retard. Pendant plusieurs semaines, Cimino lui avait fait apprendre à se déplacer en patins à roulettes et elle avait l'impression d'être au cœur d'une des entreprises les plus folles de toute l'histoire du cinéma.

Elle était convaincue que le film risquait d'être formidable mais risquait aussi de ruiner les Artistes Associés qui voyaient avec terreur s'accumuler les dépassements. En tout cas, liée par son contrat avec Cimino, elle ne pouvait s'engager sur un autre projet avant la fin du tournage de *La Porte du paradis*.

Comme toujours, Isabelle Huppert avait vu juste sur tous les tableaux. Le film de Michael Cimino s'est révélé un chef-d'œuvre à l'issue d'un des tournages les plus longs et les plus coûteux de tous les temps. En fait, lorsqu'elle est enfin revenue en France, épuisée mais radieuse, le tournage de *La Femme flic* venait de s'achever et on en préparait la sortie.

Le soir même où j'appris qu'Isabelle ne pourrait pas faire le film, Jean-Pierre Coffe, qui ne pourfendait pas encore la malbouffe à la télévision, avait invité quelques amis pour l'ouverture de son restaurant La Ciboulette. J'ai donc passé la soirée avec Miou-Miou que je connaissais bien depuis son histoire d'amour avec Patrick Dewaere. Pendant le repas, je me suis rendu compte qu'elle pourrait être bouleversante en jeune policière intègre et paumée et qu'elle pourrait même apporter au personnage une fragilité et une émotion que ne lui aurait peut-être pas donné Isabelle Huppert.

Le lendemain, je lui apportai le scénario. Par miracle, elle était libre. Deux jours après, elle me donnait son accord, trois jours après, elle rencontrait la véritable héroïne de l'histoire, et une semaine plus tard, elle entamait un stage intensif d'immersion avec les policiers des SRPJ de Lille. Ce n'était pas à la mode à l'époque. Ça le devint par la suite. Mais ce fut déterminant pour la crédibilité du personnage.

Pas plus que moi Miou-Miou n'éprouvait de sympathie particulière pour les flics. Elle éprouvait même une sorte de méfiance instinctive de prolétaire en face de fonctionnaires qui lui semblaient être plus souvent au service exclusif du pouvoir qu'à celui de leurs concitoyens.

Au contact des policiers de terrain, à force de partager leurs doutes, leurs faiblesses, parfois même leur impuissance devant la lourdeur du système, elle en arrivait à prendre leur défense devant des militants gauchistes qui lui demandaient avec une certaine agressivité :

— Mais dans cette société pourrie, qu'est-ce qu'elle fait la police ?

— Elle fait ce qu'elle peut, la police ! Au lieu de lui cracher systématiquement à la gueule, de temps en temps, vous pourriez essayer de vous mettre à sa place.

S'il n'était pas tendre avec le pouvoir et avec la hiérarchie, *La Femme flic* n'était pas du tout un film antiflic. Grâce à l'interprétation sensible de Miou-Miou, il essayait de rendre compte honnêtement de la situation impossible de ces policiers pris entre le marteau de l'autorité politique et l'enclume de la misère sociale.

Au demeurant, *La Femme flic* fut un énorme succès public et

installa durablement Miou-Miou sur les sommets de la popularité. Un peu comme Annie Girardot pour la génération précédente, Miou-Miou était devenue celle à laquelle les Françaises s'identifiaient plus ou moins consciemment, qu'elle soit maman, putain ou hôtesse de l'air.

Vingt ans pour tourner *Allons z'enfants*

Soyons clairs. *Allons z'enfants* est de loin celui de mes films qui a le moins bien marché. Mais parmi la cinquantaine de films ou téléfilms que j'ai tournés, c'est celui que je préfère, et probablement celui qui m'est le plus personnel.

J'avais découvert le livre d'Yves Gibeau vers 1955. Je m'identifiais totalement à son héros, l'enfant de troupe Chalumeau, et j'avais toujours avec moi un exemplaire de *Allons z'enfants*. A telle enseigne que lorsque je suis parti pour l'armée en novembre 1960, j'avais le bouquin dans mon paquetage, bien qu'il ait été formellement interdit par les autorités militaires. A la caserne de Montluçon, j'ai d'ailleurs été puni de trois jours de cachot pour l'avoir prêté à un camarade de chambrée qui a trouvé moyen de se le faire confisquer par l'adjudant de la compagnie. Exactement comme Chalumeau dans le livre d'Yves Gibeau est surpris par un sous-officier avec un exemplaire d'*A l'ouest rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque.

Je savais déjà à cette époque que si j'avais la chance de devenir un jour metteur en scène je ferais tout pour tourner *Allons z'enfants*. Il m'a fallu presque vingt ans pour réussir à monter la production du film en 1980. Et encore, en mettant mon salaire en participation et en y investissant toutes mes économies.

Yves Gibeau était un type assez extraordinaire. Il avait connu un certain succès avec des romans comme *Les Gros Sous* ou *La Ligne droite*. Mais pour garder son indépendance face au monde, qu'il estimait frelaté, de l'édition, il gagnait sa vie comme correcteur à *L'Express*. Un correcteur si scrupuleux que le seul et unique jour où une coquille a échappé à son attention, il a immédiatement donné sa démission. Et rien n'a pu le faire revenir sur sa décision, même les interventions conjuguées de Jean-Jacques Servan-Schreiber et de Françoise Giroud, alors patrons de *L'Express*.

Lorsque j'ai rencontré pour la première fois Gibeau, je lui ai fait part de mon admiration et je lui ai raconté comment *Allons z'enfants* m'avait aidé à supporter le service militaire. A ma grande gêne, il a fondu en larmes. En vérité, derrière ses airs bourrus, voire provocateurs, Gibeau cachait un cœur de midinette. C'était un écorché vif que n'effrayaient pas, au demeurant, les paradoxes les plus surprenants.

Antimilitariste forcené et anticlérical convaincu, en quittant *L'Express*, il a décidé, sur un coup de tête, d'acheter avec ses

indemnités un presbytère en ruines à Roucy près de Craonne à deux pas du Chemin des dames. Il y a vécu en ermite les dernières années de sa vie et transformé les souterrains du presbytère en musée secret des horreurs de la guerre de 14. Tous les matins à l'aube, il partait arpenter les vestiges des tranchées, muni d'une « poêle à frire » à l'aide de laquelle il sondait les entrailles déchiquetées du champ de bataille. Il en a ramené des centaines d'uniformes, d'armes et de munitions explosées ou non, qui s'entassaient au fond de ses caves dans un fatras apocalyptique.

Le roman était clairement autobiographique. L'enfant de troupe Chalumeau, c'était Yves Gibeau, à peine transposé. Il n'était pas commode de trouver un acteur qui puisse incarner le personnage de treize à dix-neuf ans.

J'avais rencontré des centaines de jeunes comédiens, tourné de multiples essais sans éprouver de réel coup de foudre. J'avais réuni la presque totalité du casting, mais à quelques semaines du tournage, je n'avais toujours pas de Chalumeau.

Un beau jour, je me trouvais à la production pour élaborer le plan de travail du tournage. Il y avait toute une série de bureaux vitrés et, dans le plus éloigné d'entre eux, une file de garçons attendaient pour faire de la figuration. Et soudain, j'aperçus un adolescent qui patientait, perdu au bout de la file. Il n'avait rien de particulier, juste une silhouette au milieu des autres. Et pourtant, sans que je puisse expliquer pourquoi, j'eus l'immédiate intuition que c'était lui, le Chalumeau que je cherchais depuis des mois.

Je demandais qu'on le fasse venir dans mon bureau. C'était un jeune Belge qui venait de passer son bac à Charleroi et avait obtenu de ses parents l'autorisation de rejoindre à Paris son meilleur copain, Riton Liebman, qui ambitionnait d'être acteur et venait de décrocher un petit rôle dans *Allons z'enfants*. A tout hasard, il était donc venu se présenter pour faire de la figuration dans le film de son ami Riton.

A sa grande surprise, dès le lendemain, le jeune bachelier était engagé pour incarner le personnage principal de ce film dans lequel il avait tout juste espéré faire de la figuration.

Il s'appelait Lucas Belvaux. Il s'est immédiatement révélé bouleversant dans le rôle de Chalumeau et a depuis fait une jolie carrière de comédien, en particulier avec Jacques Rivette et Claude Chabrol. Plus récemment, il a même fait preuve d'un talent singulier de réalisateur.

Lorsque je l'ai présenté à Yves Gibeau, l'auteur de *Allons z'enfants* n'a pas pu retenir ses larmes. Il a eu la même réaction que moi, répétant à plusieurs reprises :

— C'est lui ! C'est Chalumeau ! C'est vraiment Chalumeau ! C'est moi, c'est vraiment moi !

Comme il fallait s'y attendre, notre projet n'enthousiasmait que modérément les autorités militaires. L'essentiel de l'action se déroulait dans les écoles d'enfants de troupe de Tulle et des Andelys, de véritables bagnes dans lesquels les gosses subissaient une formation guerrière d'un autre âge. Nous n'étions les bienvenus ni dans ces bâtiments qui ressemblaient à des casernes, ni dans aucun des immeubles officiels qui pouvaient ressembler à ces institutions.

A quelques semaines du démarrage des prises de vue, alors que nous étions dans une impasse pour trouver les lieux de tournage adéquats, il se trouve que j'ai été convié à présenter plusieurs de mes films à la Maison de la culture de Chambéry. Et là, il s'est produit un véritable miracle.

Chambéry était traditionnellement une ville de garnison suréquipée en casernes et en champs de manœuvres. Exactement les décors dont nous avons besoin pour le tournage d'*Allons z'enfants*.

Dans le cadre du nouveau plan d'aménagement du territoire, la plupart de ces bâtiments militaires étaient sur le point d'être cédés à la municipalité. Or la ville venait de basculer à gauche. Informé de mes difficultés avec l'armée, le nouveau maire socialiste me proposa de nous louer pour trois mois les casernes susceptibles de nous intéresser.

La cérémonie officielle de passation des pouvoirs entre l'armée et la ville était organisée pour la semaine suivante. Avec un soupçon de malice, et sans en informer le général commandant la région militaire, le maire avait prévu de me remettre solennellement les clefs des casernes à l'issue des cérémonies.

Je revins donc à Chambéry pour la circonstance. Devant l'estrade dressée dans la cour de la caserne principale, on eut droit à de grands discours des autorités militaires et civiles, entrecoupés d'hymnes patriotiques exécutés par la fanfare du régiment. Mais la surprise du chef, ce fut l'arrivée en musique de six immenses panneaux de bois sur lesquels avaient été accrochées les centaines de clefs des six casernes. Il fallait une vingtaine de soldats pour manipuler cet impressionnant atelier de serrurerie.

Lorsque le maire, avec un petit sourire, a annoncé au général que c'était à moi qu'il fallait remettre les clefs des casernes en prévision du tournage d'*Allons z'enfants*, le militaire a failli s'étrangler de colère. La cérémonie a été écourtée, le vin d'honneur et les petits-fours annulés. Nous nous sommes retrouvés, le maire et moi, face aux panneaux de bois abandonnés au milieu de la cour avec leurs

centaines de clefs. Au moins, les services municipaux n'ont pas chômé ce jour-là.

Pour le tournage des scènes de guerre sur la ligne Maginot, le problème se posait un peu dans les mêmes termes. L'accès à toutes les casemates dépendant encore de l'autorité militaire nous était interdit. Heureusement, une grande partie des fortifications désaffectées et mises en vente par l'armée avaient été achetées par des riverains allemands pour en faire des résidences secondaires sur lesquelles l'Etat français n'avait bien évidemment aucune autorité. Ils avaient placé des vasques de fleurs sur les affûts de canons et installé des nains de jardin au creux des nids de mitrailleuses. Il suffisait de faire un peu de ménage et de repasser un coup de peinture sur le béton pour rendre à ce morceau de ligne Maginot son lustre militaire d'antan.

Il était d'ailleurs un peu surprenant d'entendre parler allemand en 1980 dans ces casemates pour lesquelles on s'était battu avec acharnement en 1940. Tant de sang versé pour en arriver là ! C'était d'ailleurs très exactement le sens du film comme celui du roman de Gibeau.

Comme le chef-d'œuvre de Luigi Comencini *L'Incompris*, et probablement pour les mêmes raisons, *Allons z'enfants* a été un grave échec commercial. Personne n'a sans doute envie d'assister au martyre d'un adolescent poussé au suicide par la bêtise et la méchanceté de ses aînés.

En revanche, de tous les films que j'ai réalisés, c'est celui qui m'a valu le plus grand nombre de lettres de spectateurs qui tenaient à m'exprimer leur émotion et leur sympathie pour la révolte du jeune Chalumeau.

Chose étrange, d'anciens enfants de troupe de l'école de Tulle avaient cru reconnaître dans le film certains des gradés sous les ordres desquels ils avaient souffert pendant leur scolarité. Ils s'étonnaient même qu'ils aient accepté de jouer leur propre rôle. Sans réfléchir, bien sûr, qu'entre les années 30 et le tournage en 1980, ils avaient certainement passablement vieilli. Si jamais ils étaient encore vivants. Mais c'était un bel hommage rendu au réalisme et à la vraisemblance du film.

Un hommage presque aussi touchant que la réaction d'Yves Gibeau venu assister aux prises de vues à Chambéry. Il était tellement bouleversé qu'il refusait d'adresser la parole aux acteurs qui incarnaient ces militaires qui lui avaient fait tant de mal.

Gibeau m'a confié qu'il aimait tellement le film qu'il le regardait au moins une fois par mois, seul dans son presbytère. Seul, parce

que, chaque fois, il pleurait et que sa pudeur l'empêchait de se donner en spectacle. Même à ses rares amis.

Yves Gibeau était convaincu que l'époque et la société dans lesquelles il vivait ne le méritaient pas. Sans doute avait-il raison.

Espion, lève-toi : un Audiard grand cru

Le grand philosophe contemporain Georges Marchais, oui, celui rendu célèbre par ses juteux aphorismes comme « Taisez-vous Elkabbach » ou « En voiture, Simone », avait bien résumé le problème en affirmant sur Europe 1 :

— Il n'y a que les imbéciles qui ne changent pas d'avis. Je l'ai toujours dit.

Sans prétendre un instant atteindre les sommets vertigineux de la pensée de Georges Marchais, j'ai moi-même bien des fois été amené à changer d'avis. Par exemple, à propos de Michel Audiard.

Lorsque j'étais un tout jeune critique, j'avais souvent tiré à boulets rouges sur celui qui était alors la bête noire de l'intelligentsia parisienne. En fait, ce qui passionnait vraiment Audiard, c'était l'écriture des dialogues. Surtout pour des acteurs qu'il connaissait bien comme Jean Gabin, Bernard Blier, Jean Carmet ou Lino Ventura, qu'il savait tous faire parler mieux que personne.

La construction de l'intrigue l'ennuyait et il en déléguait souvent l'exécution, qui lui paraissait fastidieuse, à des nègres de confiance comme Claude Sautet ou par la suite Jean Vautrin.

Audiard était en vérité un homme extrêmement cultivé. Il lisait énormément et dévorait un nombre invraisemblable de romans policiers qu'il se procurait souvent avant même leur parution.

Dans les années 1980, il avait mis au point un système étonnant. Quand une histoire lui paraissait intéressante, il faisait lire le texte à une de ses vedettes familières, Gabin, Belmondo, Ventura par exemple. Dès qu'il avait leur accord de principe, il achetait les droits du livre et revendait l'ensemble du « package » à un producteur. Le film était pratiquement monté clefs en main, et Audiard prenait au passage une respectable commission en plus de son salaire de scénariste.

C'est dans ces conditions qu'il avait repéré dans la « Série Noire » *Espion, lève-toi* d'un nommé George Markstein. Ce Markstein n'était pas n'importe qui. Ancien responsable du MI6, les services secrets anglais, il était, entre autres, l'auteur d'une des meilleures séries télévisées qui aient jamais été tournées, *Le Prisonnier*, avec Patrick McGoohan. Pour écrire *Espion, lève-toi*, il s'était inspiré de faits réels, l'histoire d'un agent français qui travaillait à Zurich au cœur du système bancaire helvétique. Il avait mené avec succès une carrière dans la finance sans qu'on lui demande rien pendant une dizaine

d'années. Jusqu'au jour où les services français l'avaient rappelé aux dures réalités de la guerre froide.

Pour jouer cet espion dormant, un homme tranquille, ou qui se croit tranquille et qu'on réveille en sursaut, Audiard avait immédiatement pensé à Lino Ventura.

Lorsqu'il m'a fait lire le sujet, l'idée m'est venue de confronter Lino, avec son côté brut de fonderie, avec Michel Piccoli, dont l'ambiguïté et la perversité latente étaient aux antipodes. La perspective de ce duel entre les deux monstres sacrés emballa Audiard qui leur écrivit dans la subtilité et la mélancolie un de ses dialogues les plus brillants et les plus intelligents.

Il faut dire que Michel Audiard venait d'être confronté à un drame personnel qui avait bouleversé sa vie et sa vision du monde. La mort accidentelle de son fils lui avait inspiré un livre admirable de tendresse et de lucidité, *La Nuit, le jour et toutes les autres nuits*.

Pour lui, le temps de la rigolade était passé. Il avait cessé, malgré leur succès, de mettre en scène des gaudrioles comme *Faut pas prendre les enfants du bon Dieu pour des canards sauvages* et se consacrait désormais à l'écriture de films sensiblement plus ambitieux. Avec *Garde à vue* et *Mortelle randonnée*, il avait nettement haussé la ligne de mire, et *Espion, lève-toi* s'inscrivait dans cette nouvelle ligne d'inspiration.

Bien que personne, pour des raisons bien compréhensibles, ne se soit beaucoup exprimé sur le sujet, il faut savoir que dans ces années-là le cinéma français était assez fréquemment financé par l'argent du milieu. Nombre de films ont servi de prétexte au recyclage de fonds d'origine souvent improbable. Les causes du meurtre de Gérard Lebovici, patron de la puissante Artmedia et gourou du cinéma d'auteur, abattu à coups de revolver dans le parking de l'avenue Foch, se situent certainement dans cette perspective. François Marcantoni, « juge de paix » indiscuté du milieu et héros malheureux de l'affaire Markovic, était au cœur de ce système de blanchisserie occulte.

Il nous a d'ailleurs été bien utile pendant la préparation de *Espion, lève-toi*. Un jour, j'avais rendez-vous au bureau de Norbert Saada, le producteur du film, pour déjeuner avec Lino Ventura. A peine entré dans les locaux, je croise le regard terrifié de la secrétaire qui cherche visiblement à me prévenir d'un danger. Je suis alors brutalement tiré en arrière et plaqué contre le mur, un rasoir sur la gorge. Sans un mot, mon agresseur me pousse dans le bureau de Norbert, que je découvre en caleçon, terrorisé. Deux types le maintiennent sur une chaise. Il a lui aussi un rasoir sur la gorge. L'un des deux types me demande alors en italien :

— C'est bien lui, Saada ? Le producteur de films ?

Difficile de ne pas confirmer cette évidence.

— On va lui couper les couilles. Cette ordure, la semaine dernière à Rome, a promis un rôle dans ton film à la nièce de notre boss pour coucher avec elle. Il est parti ensuite comme un pédé en lui laissant un numéro de téléphone bidon. On va lui couper les couilles. C'est la règle.

L'affaire me paraît bizarre. D'une part, ce n'est pas le style de Norbert. D'autre part, il n'avait pas quitté Paris la semaine précédente.

Je tente d'expliquer tout ça à nos agresseurs lorsque Lino Ventura débarque dans le bureau. Il se retrouve aussi coincé contre un mur, lui aussi un rasoir sur la gorge.

Lino a alors une idée de génie. Avec son autorité naturelle et dans un argot italien qui gagne immédiatement leur confiance, il demande aux mafieux s'ils connaissent François Marcantoni.

Evidemment, ils connaissent. Lino leur propose alors de téléphoner à M. François qui, comme tous les jours que Dieu fait, tient ses assises à l'heure de l'apéritif au bar du George-V.

Quelques minutes plus tard, le très respecté juge de paix du milieu débarque à son tour dans le bureau. Il a tôt fait de calmer le jeu. Il se porte garant de Norbert. Il y a certainement une méprise. Le producteur indélicat qui s'est mal conduit à Rome est sans doute le cousin de Norbert qui porte le même nom légèrement modifié pour les besoins du cinéma.

Norbert a pu récupérer son pantalon. Prévenu à temps, le cousin amateur de jeunes filles méritantes a pu se mettre au vert et s'en est sorti en payant une amende importante négociée par François Marcantoni.

L'action du film était située pour l'essentiel à Zurich, haut lieu de la finance internationale où le cinéma est considéré avec une certaine méfiance. Dans les milieux aisés de la ville, on n'aime guère faire étalage de sa fortune.

J'avais repéré sur les hauteurs de la ville un certain nombre de maisons qui me paraissaient susceptibles de symboliser la réussite du héros incarné par Lino Ventura. Les émissaires de la production se sont heurtés à des refus catégoriques des propriétaires. Pas question de tourner un film chez eux.

Il restait une dernière chance. Une dame qui partait en vacances le lendemain et qu'il fallait aller voir le soir même pour obtenir son accord. Je me présente donc avec mon assistant devant la grille d'un superbe hôtel particulier dont le jardin domine le lac.

On sonne. La grille électrique s'ouvre. Nous traversons les massifs

de fleurs et parvenons jusqu'au bâtiment. Un judas grillagé s'entrouvre laissant apparaître la coiffe blanche d'une soubrette à l'ancienne. Elle nous fait entrer et j'éprouve un petit choc thermique. A l'exception de son tablier qui ne dissimule pas grand-chose, la soubrette est nue. Entièrement nue.

Très à l'aise, elle nous conduit jusqu'à un petit salon et nous demande en allemand de patienter.

— Asseyez-vous. Frau Doktor arrive tout de suite.

Quelques instants plus tard, arrive une jeune femme vêtue d'une blouse blanche de médecin, un stéthoscope autour du cou. Elle m'explique en allemand qu'elle ne voit aucun inconvénient à nous louer sa maison, mais se déclare surprise que des acteurs comme Lino Ventura et Michel Piccoli jouent dans un film de ce genre.

Quel genre ? Je lui explique naïvement qu'il s'agit d'un film d'espionnage. Elle insiste avec un sourire entendu.

— J'entends bien. Mais je présume que si vous voulez tourner chez moi, c'est qu'il y a des scènes un peu spéciales.

Des scènes un peu spéciales ? En principe, je parle correctement l'allemand, mais je soupçonne qu'une réplique à double sens a dû échapper à ma compréhension.

— Vous n'êtes tout de même pas venus par hasard dans le plus grand bordel sadomaso d'Europe !

Abasourdi, je l'assure que je n'étais pas au courant. Au demeurant, si elle en est toujours d'accord, sa maison me convient parfaitement puisque nous ne tournerons que dans le jardin, dans le hall d'entrée et dans le salon.

Très amusée par cette méprise, elle me propose de me faire faire le tour du propriétaire et de me présenter les différentes spécialités qui font la réputation de son établissement.

Nous passons dans la chambre du dentiste où elle m'explique fièrement qu'elle a fait des études de dentisterie et que son matériel répond aux exigences les plus modernes de la spécialité. Ses clients viennent de très loin pour qu'elle leur passe la roulette tout en les masturbant. Une félicité, paraît-il, hors du commun.

Comme elle a justement un client exhibitionniste dans la chambre des tortures du Moyen Age, elle me propose de lui rendre visite. Il en sera ravi. Je découvre un gros type tout nu, enchaîné à une croix de Saint-André, les testicules lestés de poids de fonte. Elle s'approche de lui et s'informe courtoisement :

— Ça va comme ça ou vous voulez que je vous rajoute un poids ?

— Non, Frau Doktor, c'est déjà très dur à supporter.

Elle éclate alors de rire et attrape un petit fouet.

— Tu n'as encore rien vu !

Elle se met alors à lui fouetter les couilles, suscitant chez son

patient des gémissements d'un bonheur extatique.

— Merci Frau Doktor ! Merci ! C'est tellement bon !

Ayant l'accord de Frau Doktor pour tourner dans sa maison, il fallait encore que je réussisse à convaincre Lino Ventura de tourner dans un établissement aussi particulier.

Lino était en effet assez puritain, au point, je le rappelle, de refuser d'embrasser vraiment ses partenaires. Lui faire avaler cette pilule du bordel sadomasochiste, ce n'était pas gagné !

Le soir même, je dîne avec Lino et lui explique qu'on a un gros problème avec le décor de sa maison et que le seul endroit dont j'ai pu obtenir l'accord, c'est un bordel sur les hauteurs de Zurich. Il me regarde abasourdi.

— Tu veux me faire habiter dans un bordel ?

Je lui vante alors la beauté du jardin, l'élégance de l'architecture de l'hôtel particulier et l'assure qu'en dehors de l'aménagement assez spécial des chambres rien de révèle la nature de l'établissement. Et pour détendre l'atmosphère, je lui raconte ma visite avec Frau Doktor. Il me regarde alors d'un air pensif :

— C'est une cinglée ta bonne femme ! Mais tu crois que si on tourne là-bas je pourrai voir les chambres dont tu m'as parlé ? Parce que j'ai du mal à y croire et j'aimerais bien voir ça par moi-même.

Nous avons donc tourné la supposée maison de Lino dans le bordel de Frau Doktor. Mais, prudemment, j'ai attendu la fin des prises de vues pour faire visiter à Lino les chambres interdites. Il a tout de même été très choqué lorsque la tenancière nous a raconté sur un ton badin qu'elle avait un gros problème. Un client japonais lui avait proposé une fortune pour se faire pisser dans la bouche par une femme enceinte sur le point d'accoucher.

C'était plus que n'en pouvait supporter Lino qui a quitté Frau Doktor franchement fâché.

Les repérages à Zurich étaient décidément l'occasion de rencontres surprenantes. Mon assistant suisse allemand était un trotskiste convaincu. Un jour où nous évoquions le séjour à Zurich de Trotski entre 1915 et 1917, il m'a confié d'un air gourmand :

— Si ça t'intéresse, je connais une vieille dame qui a très bien connu Trotski quand il s'est réfugié ici.

Il prend donc rendez-vous avec cette dame chez qui nous allons prendre le thé un dimanche après-midi. Elle nous raconte que, lorsqu'elle était petite fille, Trotski avait loué une chambre chez ses parents. Il était très gentil et l'emmenait souvent en promenade. De toute évidence, elle avait gardé un excellent souvenir de lui. Avec tout de même un soupçon d'amertume.

— Quand même, en 1917, ils l'ont rappelé en Russie. Il est parti

et, vous me croirez si vous voulez, depuis, il n'a jamais donné de nouvelles, on n'a plus jamais entendu parler de lui.

C'est probablement la seule personne au monde qui n'a plus jamais entendu parler de Trotski après 1917.

Pendant tout le tournage de *Espion, lève-toi*, il y avait quelque chose de fascinant dans les rapports ambigus qui s'étaient établis entre Lino Ventura et Michel Piccoli à l'image des relations troubles entre leurs personnages. Par moments, Lino craignait d'être manipulé par Piccoli comme le héros qu'il incarnait l'était par le mystérieux M. Chance.

Plus d'une fois, Lino s'est inquiété :

— Tu es sûr que je n'ai pas trop l'air d'un con, à côté de Piccoli ?

Au-delà des apparences, Lino était profondément angoissé. Mais comme il était malin et très instinctif, il réussissait à cacher cette inquiétude derrière un naturel stupéfiant et affichait en toute occasion une force tranquille, brute de décoffrage, qui neutralisait les pires perfidies. Grâce à la qualité des dialogues d'Audiard, c'est d'ailleurs, je crois, ce qui a fait le succès du film.

Jusqu'au dernier jour du tournage, nos ignorions tous qui était le méchant du film et qui allait descendre du funiculaire pour abattre Lino. Serait-ce Michel Piccoli ou Bruno Cremer ? Jusqu'au dernier jour, chacun des deux acteurs me demandait

— Alors, c'est moi le salaud ou quoi ?

Lorsque je leur répondais, en m'efforçant d'y mettre un certain mystère, que je n'en savais rien, ils n'en croyaient pas un mot. Ce qui est sûr, c'est que cela ajoutait encore à l'ambiguïté de leur interprétation.

La veille des ultimes prises de vues, Audiard m'a rejoint à Zurich. Nous avons discuté jusqu'aux premières lueurs de l'aube pour décider qui sortirait finalement du funiculaire. Nous avons opté pour Michel Piccoli qui véhiculait de plus inquiétantes zones d'ombre que Bruno Cremer.

Mais c'est, je crois, un défi assez unique dans l'histoire du cinéma. Tourner tout un film en ignorant volontairement qui en est le méchant.

Le Prix du danger, un documentaire sur TF1 ?

Je rêvais depuis longtemps d'adapter *Le Prix du danger*, une histoire du grand auteur américain de science-fiction Robert Sheckley, qui figurait dans son fameux recueil *Les Univers*. C'était une très courte nouvelle, pas plus de six pages, qui reposait sur une idée absolument formidable : une chasse à l'homme en direct à la télévision. Quelque chose comme *Les Chasses du comte Zaroff* dans tous les foyers à l'heure sacrée de la soupe familiale.

Le principe du jeu télévisé, baptisé « Le prix du danger », était simple. Un concurrent était lâché dans la ville avec quelques minutes d'avance sur six poursuivants chargés de le capturer ou de le tuer pour gagner le magot promis au vainqueur du jeu. Si le gibier, à l'issue des quatre heures d'émission, réussissait à regagner sain et sauf le studio, c'est lui qui empochait le pactole.

Pour le rôle principal, celui du chômeur engagé par la chaîne de télévision pour servir de gibier, j'avais évidemment pensé à Patrick Dewaere. Nous avions l'un et l'autre envie de refaire un film ensemble et l'idée du *Prix du danger* l'emballait.

Il y avait pourtant deux problèmes. D'abord, le tournage promettait d'être très sportif avec de nombreuses scènes d'action, dont certaines franchement dangereuses sur des échafaudages d'immeubles en construction. Et Patrick, épuisé par les soucis de tous ordres et par la drogue, n'était pas en grande forme physique. D'autre part, il s'était engagé à tourner le bio-pic de Claude Lelouch sur Marcel Cerdan et Edith Piaf, *Edith et Marcel*.

La mort dans l'âme, j'ai donc décidé d'engager un jeune acteur que j'avais trouvé formidable dans *Une étrange affaire* de Pierre Granier-Deferre et dans *Extérieur nuit* de Jacques Brel. C'était Gérard Lanvin.

Un choix qui s'est avéré judicieux car Lanvin a fait preuve pendant tout le tournage d'une énergie et d'un enthousiasme hors du commun.

Au départ, *Le Prix du danger* était un film qui flirtait avec la science-fiction. On était en 1983 et l'action se déroulait dans un futur proche, au début du *xxi^e* siècle, et dans un pays imaginaire. Nous avons décidé de tourner en Yougoslavie dans les quartiers plus ou moins futuristes construits par Tito à Novi Beograd, dans la banlieue de Belgrade. C'était une architecture froide et

impersonnelle avec d'immenses immeubles qui évoquaient à la fois les gratte-ciel new-yorkais et les grands cubes de béton moscovites. On était vraiment au milieu de nulle part, et c'était exactement l'atmosphère déshumanisée que je souhaitais suggérer.

Par ailleurs, les salaires et les prix de revient étaient de près de 50 % inférieurs à ceux pratiqués en France, et nous avons pu tourner un film qui avait des allures de super production avec le budget d'un petit film hexagonal. Mais le plus grand avantage du tournage en Yougoslavie, c'était surtout l'habileté et la hardiesse des cascadeurs locaux, de toute évidence les meilleurs au monde.

Le tournage des scènes de bagarre au sommet d'une grue de près de cent mètres de haut donnait vraiment le vertige, et le ballet des hélicoptères au milieu des échafaudages et des lignes à haute tension serait tout simplement impensable aujourd'hui. Pour obtenir le même résultat, on aurait certainement recours à des images de synthèse. Dans *Le Prix du danger*, toutes les scènes de cascade, et elles sont nombreuses, ont été réalisées en prises de vues réelles. Ce qui leur donne un parfum d'authenticité qu'on ne retrouve plus que rarement dans les images virtuelles des blockbusters contemporains.

L'extrême dangerosité de nombre de scènes et le dynamisme du tournage avait amené l'équipe à un climat d'effervescence positive qui frisait parfois la déraison. Chaque jour amenait son lot d'incidents extravagants.

Un jour c'était l'une des comédiennes françaises qui assurait avoir été violée par un dauphin alors qu'elle se baignait en pleine mer et qui affirmait vouloir porter plainte. Un autre jour, c'était Jean-Claude Dreyfus, au demeurant formidable comédien, qui échappait de peu à un passage à tabac en règle sur l'un des sites traditionnels de drague homosexuelle de Belgrade.

Jean-Claude avait un génie tout particulier pour repérer dans une ville où il ne connaissait personne et dont il ne parlait pas la langue, les lieux de rencontres homosexuels.

On lui avait parlé d'une île au milieu du Danube où avaient l'habitude de se retrouver les garçons les plus séduisants de Belgrade. Un jour où il ne tournait pas, notre acteur va se promener le long du fleuve et aperçoit une dizaine de types, entièrement nus et beaux comme des dieux, en train de bronzer sur de grands rochers plats. Il s'approche, engage la conversation avec eux, se déshabille et s'allonge à côté d'un éphèbe qui lui paraît particulièrement sympathique. Tout se passe bien jusqu'au moment où, enhardi, Jean-Claude lui pose la main sur l'épaule et se rapproche de lui. Le type se redresse en hurlant, l'invective en serbe et lui décoche une solide droite au menton.

Jean-Claude est alors obligé de s'enfuir en courant, abandonnant ses vêtements sur les rochers. En fait, il s'était trompé d'îlot et était tombé sur le centre de relaxation de l'équipe de boxe de l'armée yougoslave.

L'homosexualité étant strictement interdite dans la Yougoslavie communiste, il a fallu user de subterfuges diplomatiques pour récupérer les vêtements et le passeport de Jean-Claude. Les militaires étaient en effet bien décidés à porter plainte contre le pédé français qui avait voulu attenter à leur vertu.

En écrivant le personnage du présentateur de l'émission, somptueusement interprété par Michel Piccoli, nous avons pris grand soin avec Jean Curtelin de ne pas nous référer explicitement à tel ou tel des animateurs en vogue à l'époque.

Certes, nous avons emprunté des attitudes, des comportements, voire des tics de langage à un certain nombre d'entre eux. Mais nous ne souhaitons pas qu'on soit tenté d'identifier Piccoli à Léon Zitrone, à Jacques Martin ou à Michel Drucker. Du coup, lorsque le film est sorti, ils se sont tous reconnus, chacun étant convaincu qu'on avait voulu se payer sa tête et qu'on avait cherché à le ridiculiser.

En fait, avec *Le Prix du danger*, nous nous proposons de dénoncer à travers un film d'action les éventuelles dérives auxquelles pourrait donner lieu dans l'avenir la télévision commerciale. Mais, très vite, avant même que ne soient diffusés les sinistres délires de la télé-réalité, le film est apparu comme une sorte de documentaire prémonitoire sur TF1.

Par la suite, un peu partout dans le monde se sont multipliées les émissions qui, dans une escalade mercantile aveugle, mettent des candidats inconscients dans des situations psychologiquement, ou même physiquement, dangereuses.

C'est probablement cette évolution paranoïaque de la télévision qui a attiré l'attention des producteurs hollywoodiens vers *Le Prix du danger* alors qu'à sa parution ils avaient tous superbement ignoré la nouvelle de Robert Sheckley.

Mark Damon, l'ancien jeune premier des séries B de Roger Corman et de Riccardo Freda, s'était reconverti en tant que distributeur indépendant à Los Angeles. Encouragé par le succès en Europe, il avait acheté les droits du *Prix du danger* pour les Etats-Unis et le Canada. Il semblait convaincu du potentiel commercial du film outre-Atlantique et avait envisagé une mise en place relativement importante. Plusieurs centaines de copies. Il était même prévu que j'aille faire la promotion dans plusieurs villes clés américaines, ce qui, à l'époque, était exceptionnel pour un film

français. Inutile de préciser que cette perspective d'aller jouer un moment dans la cour des grands à Hollywood me faisait singulièrement plaisir.

Je fus donc amèrement déçu en apprenant quelque temps plus tard qu'à la suite des projections témoin défavorables la sortie en salles était annulée. Comme c'était souvent le cas pour les films européens, *Le Prix du danger* sortirait directement en vidéo.

Cette déception était oubliée depuis longtemps lorsque je reçus un coup de téléphone de Roy Scheider, qui avait tourné dans *L'Attentat* et avec qui j'étais resté en relations amicales. Avec un certain amusement, il m'apprend qu'on vient de lui proposer un des rôles principaux du prochain film avec Arnold Schwarzenegger, *The Running man*. Le rôle du présentateur d'une émission de télévision basée sur une chasse à l'homme. Un personnage qui lui rappelle étrangement celui joué par Michel Piccoli dans *Le Prix du danger* que je lui avais montré au cours d'un de ses précédents séjours à Paris.

D'après les souvenirs assez précis qu'il a de mon film, Roy m'assure que *The Running man* en est un remake assez fidèle. Très américain et un peu primitif, d'après lui, mais très proche, vraiment très proche du *Prix du danger*. De toute façon, il est déjà engagé sur le prochain projet de William Friedkin et s'apprête à refuser la proposition.

Vaguement troublé, je me renseigne et découvre dans *Variety*, le magazine professionnel du cinéma américain, que *The Running man* est adapté d'un roman de Stephen King. Convaincu qu'il s'agit d'une de ces ressemblances qui fleurissent fréquemment dans l'univers du cinéma, j'oublie l'incident.

Quelques mois plus tard, des amis me téléphonent de New York. Ils viennent de voir le dernier film de Schwarzenegger et ont été surpris de découvrir un remake, presque une décalcomanie, du *Prix du danger*.

A l'époque, les films sortaient presque simultanément aux Etats-Unis et en Angleterre. Je me précipite donc à Londres pour voir *The Running man* et tombe pratiquement de mon siège en découvrant un plagiat éhonté.

A peine rentré à Paris, je prends rendez-vous avec Alain Sussfeld, le patron d'UGC qui avait produit et distribué avec succès *Le Prix du danger* et lui fais part de ma stupéfaction.

Il n'est ni particulièrement surpris, ni embarrassé.

— Je suis parfaitement au courant puisque c'est UGC qui distribue le film comme toutes les productions de Schwarzenegger, avec qui nous avons signé un accord cadre pour les cinq prochaines années.

— Mais quand vous avez vu *The Running man*, vous vous êtes bien rendu compte que c'était un plagiat éhonté du *Prix du danger* !

— Et alors ? Faites un procès à Schwarzenegger et à la Fox si ça vous amuse. Mais sans UGC. Nous n'allons pas compromettre nos excellentes relations commerciales avec l'une des plus grandes vedettes mondiales juste pour vous faire plaisir.

J'ai donc bravement engagé seul une action judiciaire contre Arnold Schwarzenegger et la puissante 20th Century Fox. Seul et uniquement avec des produits régionaux. Je n'avais évidemment pas les moyens de m'adresser à un cabinet d'avocats américains. Et je me suis vite rendu compte que c'était la bataille, un peu inégale, entre le pot de terre et une armée de pots de fer.

L'affaire a duré onze ans. La Fox en avait fait une question de principe qu'elle estimait lourde de conséquences juridiques, et n'a guère lésiné sur les moyens. Pour chaque projection d'expertise des deux films, pour chaque appel et contre-appel, débarquait en Concorde, depuis New York, un bataillon d'avocats américains qui passaient une semaine au Ritz ou au Crillon.

On a même eu droit à la disparition d'une pièce essentielle du dossier, embarquée par malchance à bord du fameux vol 800 de la TWA, abattu au-dessus de la baie de New York dans des circonstances jamais éclaircies. Mon avocat a reçu le document trois ans après, à moitié rongé par l'eau de mer. Il avait été récupéré par les plongeurs de la CIA dans l'épave de l'avion et utilisé dans l'enquête comme pièce à conviction au cas où on aurait pu y retrouver des traces d'explosifs.

A l'issue de ces onze ans d'une bataille juridique acharnée, le tribunal de grande instance de Paris a fini par conclure au plagiat et a condamné la Fox à des dommages et intérêts. Mais des dommages et intérêts dérisoires qui ont tout juste couvert les frais de l'interminable procédure. Si j'avais eu les moyens d'engager le procès aux Etats-Unis, j'aurais certainement obtenu plusieurs millions de dollars au lieu d'un million des francs de l'époque. C'est sans doute ce qu'on appelle une victoire morale.

Nom d'une bite ! Voilà Charasse

Pendant le montage du *Prix du danger*, j'avais commencé à écrire avec Jean-Patrick Manchette *Barracuda*, un projet auquel je pensais depuis longtemps et qui me tenait particulièrement à cœur. C'était un film d'action à l'américaine, mais aussi un pamphlet virulent sur le commerce des armes, une spécialité bien française, et aussi sur la politique néocolonialiste de la France en Afrique. Ce système bien huilé qu'on a appelé plus tard la Françafrique.

Le scénario était pour l'essentiel basé sur des faits réels et mélangeait avec une certaine perversité l'affaire Claustre et la libération par le président Giscard de sa photographe préférée, Marie-Laure De Decker, la tragi-comédie des diamants de Bokassa et l'extravagante opération « Barracuda » montée par Mitterrand pour écarter du pouvoir le turbulent empereur Bokassa. Des événements passionnants mais passablement sulfureux.

J'avais tout de suite obtenu l'accord de Jean-Paul Belmondo pour jouer le rôle d'un aventurier tropical, un pilote qui avait gagné un avion au poker et l'utilisait pour des livraisons d'armes clandestines. Jean-Paul avait été séduit par un personnage qui lui permettait de rester fidèle à son image de baroudeur tout en haussant la ligne de mire vers des horizons plus audacieux. Un héros que j'imaginai à mi-chemin entre le Humphrey Bogart d'*African Queen* et le Robert Mitchum de *L'Enfer des Tropiques*, film trop méconnu de Robert Parrish.

Autour de Jean-Paul, j'avais réuni un casting extraordinaire de vieilles connaissances. Charlotte Rampling devait jouer la photographe ethnologue enlevée par les rebelles africains, Bernard Blier, une éminence grise spécialisée dans les affaires subsahariennes qui ressemblait beaucoup à Jacques Foccart, et Gian Maria Volonte un journaliste tiers-mondiste aveuglé par ses idéaux.

Le film était de toute évidence très attendu. Peut-être même un peu trop attendu. En tout cas, il inquiétait beaucoup les milieux proches du pouvoir. J'ai reçu en provenance de l'Elysée d'amicaux messages de mise en garde. Avec un projet aussi sulfureux, il fallait faire attention à ne pas faire le jeu de la droite.

Précisément ! Si je n'avais pas cédé aux pressions et aux menaces de la droite, si je m'étais battu pour mener à bien *L'Attentat*, *R.A.S.* ou *Le Juge Fayard*, ce n'était pas pour me plier aux premières injonctions d'un pouvoir de gauche dont on pressentait qu'il allait

très vite renoncer aux idéaux pour lesquels Mitterrand avait été élu président.

Quand il devint évident que je ne suivrais pas les conseils de prudence qui m'étaient si aimablement dispensés, les grands moyens ne tardèrent pas à être employés. Belmondo m'a très vite prévenu qu'il renonçait au projet. Trop d'ennuis en perspective. Il n'avait aucune envie de mettre en péril sa maison de production, Cerito Films, coproductrice officielle de *Barracuda*.

Plus de Belmondo, plus de film. Soutenu avec prudence par Alain Sarde qui croyait au film mais ne voulait pas non plus y laisser trop de plumes, j'ai tenté de monter le film avec Gérard Lanvin qui, après le succès du *Prix du danger*, était en train de devenir une grande vedette et qui, lui, n'avait pas froid aux yeux.

Après la défection de Belmondo, il était évident qu'il fallait réduire la voilure de la production. Mais le coup était jouable. C'est alors que m'est tombée sur la tête une bombe atomique. Sur injonction de l'Elysée, je faisais l'objet d'un contrôle fiscal particulièrement musclé qui m'a mis à genoux pour plusieurs années.

Sans l'avoir sans doute vraiment prémédité, Michel Charasse, ministre des Finances à l'époque et grand démocrate devant l'éternel, était en train de mettre au point un système de censure économique d'une redoutable efficacité.

Les hommes du pouvoir, de gauche comme de droite, avaient fini par comprendre que la censure sous sa forme traditionnelle, interdictions diverses et coupes dans les copies au moment de la sortie, donnait surtout aux spectateurs une envie féroce de voir un film dont on voulait leur interdire l'accès. Il était beaucoup plus malin de prendre le problème au départ, c'est-à-dire de paralyser le financement d'un film jugé dérangeant, au besoin en utilisant l'arme fatale, à savoir la menace fiscale.

Le système Charasse a fait ses preuves, et tous les gouvernements qui se succédèrent par la suite l'ont utilisé avec succès. A telle enseigne que depuis les années 1980 il est à peu près impossible de citer un film français qui mette réellement en cause le pouvoir ou les institutions en place. C'est sans doute ce qu'on appelle fort justement l'exception culturelle française.

Un exemple récent de l'efficacité de ce système, c'est le film de Xavier Durringer, *La Conquête*. On avait annoncé à grands sons de trompes médiatiques un brûlot explosif qui dénonçait les méthodes de Nicolas Sarkozy pour arriver au pouvoir. A l'arrivée, on a eu droit à une comédie sentimentale, d'ailleurs plutôt réussie, mais plus proche d'« Au théâtre ce soir » que de *Main basse sur la ville*. A la sortie, on ne pouvait s'empêcher de trouver Sarkozy finalement

très sympathique. S'il en avait été autrement, il est bien évident que le film n'aurait jamais pu être tourné.

En ce qui me concerne, je me suis donc trouvé pris dans la spirale infernale d'un contrôle fiscal particulièrement musclé ! Pris en charge par une redoutable brigade d'inspecteurs spécialisés dans les jeux et la prostitution, alors que je ne joue pas et que, s'il m'est arrivé de fréquenter des femmes de mauvaise vie, c'est à l'insu de mon plein gré, j'ai été confronté rue de Londres à des interrogatoires dignes des films les plus rudes de Melville. Il est d'ailleurs cocasse de remarquer que deux de mes inquisiteurs de la rue de Londres se retrouvèrent par la suite en prison, surpris les mains dans le pot de confiture, au cours de la ténébreuse affaire de la cassette Méry. Encore de grands honnêtes hommes au service de la démocratie.

Mon cauchemar fiscal a duré près de dix ans. J'en suis sorti à peu près indemne au niveau des amendes et des pénalités car j'ai pu prouver que je n'avais pas fraudé un centime. Mais cette interminable procédure m'a coûté, pour me défendre, une fortune en avocats et en experts.

Il n'est pas exagéré d'avancer que ces dix années d'inquisition fiscale ont brisé ma carrière au cinéma. Lorsque vous êtes sur le point de signer un contrat avec un producteur et qu'il reçoit un coup de téléphone amical des services de Bercy pour le mettre en garde contre les risques auxquels on s'expose en travaillant avec vous, même si ce producteur vous aime bien, ça ne vous rend pas très populaire. Merci, M. Charasse !

C'est dans ce climat délétère que Michel Audiard m'a proposé de reprendre un projet qui se trouvait en difficulté, l'adaptation du roman de Jean Vautrin *Canicule*. C'était une histoire compliquée.

Serge Korber, un metteur en scène qui avait eu son heure de gloire avec des films comme *Un idiot à Paris* ou *Les Feux de la Chandeleur* et qui avait l'amitié de Michel Audiard avait acheté les droits de *Canicule* pour le réaliser lui-même.

Pendant quelques années, Korber avait abandonné le cinéma conventionnel pour tourner sous un nom d'emprunt, John B. Root je crois, un très grand nombre de films porno. Il avait gagné beaucoup d'argent et souhaitait revenir à un cinéma plus noble avec *Canicule*. Malheureusement, les vedettes indispensables au montage financier d'une production de cette importance se faisaient tirer l'oreille pour tourner avec un spécialiste de la galipette cinématographique. Il se retrouvait donc dans l'obligation de payer les droits d'adaptation du roman sans pouvoir en tirer grand-chose.

Avec son accord, Michel Audiard et son ami Norbert Saada m'ont alors appelé à la rescousse. Ça tombait bien. J'étais empêtré dans mes démêlés avec le fisc, j'avais compris qu'on ne me laisserait en aucun cas tourner *Barracuda* et j'adorais le roman de Jean Vautrin que j'avais dévoré avec passion.

Canicule était une tentative ambitieuse pour renouveler le polar français. C'était l'histoire d'un gangster américain à l'ancienne venu en France pour commettre son dernier hold-up. Le braquage échouait et il se retrouvait pris en otage dans une ferme de la Beauce par une tribu de paysans malfaisants et plus redoutables que les pires voyous de Chicago et les Incorruptibles d'Eliot Ness réunis.

Pour jouer ce gangster mythique, j'ai tout de suite pensé à Lee Marvin, interprète légendaire de *L'Homme qui tua Liberty Valance* de John Ford, du *Point de non-retour* de John Boorman ou des *Douze salopards* de Robert Aldrich. Il n'était plus la méga-star qu'il avait été, mais il restait un grand nom du cinéma et son accord n'était pas dans la poche.

Je fus donc envoyé en ambassade à Los Angeles avec mission de séduire un lascar qui avait une réputation épouvantable d'ivrogne et de bagarreur. Il avait envoyé à l'hôpital un nombre respectable de metteurs en scène dont il ne supportait pas la suffisance et l'incompétence. Il avait servi dans les « marines » pendant la guerre du Pacifique et, avant d'être acteur, il avait mené une carrière honorable de boxeur. Bref, c'était typiquement le *bad boy* dont il fallait se méfier comme de la peste et du choléra réunis.

En débarquant à Hollywood, j'ai eu la surprise de découvrir un type extraordinairement cultivé et d'une rare courtoisie. Contrairement à sa légende, il n'était pas du tout d'origine populaire. C'était en fait un grand bourgeois « WASP » dont la famille vivait dans le quartier le plus huppé de Boston. Ses ancêtres étaient des aristocrates anglais qui étaient arrivés en Amérique du Nord à bord du *Mayflower*. Dès les premiers contacts s'est établie entre nous une amitié qui ne s'est jamais démentie et qui n'a fait que se renforcer pendant les huit semaines de tournage dans les champs de blé de la Beauce profonde.

Malgré les nombreuses références à la littérature et au cinéma américain, le scénario surprenait Marvin par sa causticité ravageuse et par son humour noir, très éloigné des standards hollywoodiens. Dans cet univers de paysans franchouillards crasseux et teigneux, Lee avait l'impression d'être une sorte d'explorateur, un peu comme Stanley et Livingstone à la recherche des sources du Zambèze.

Il faut dire que le tournage de *Canicule* a été illuminé par l'amitié surprenante que se vouèrent dès le premier regard Lee Marvin et

Jean Carmet. Une amitié d'autant plus extravagante que Marvin ne parlait pas un mot de français et Carmet pas un mot d'anglais. Pourtant, ils passaient des journées entières à bavarder sur le plateau, même quand ils ne tournaient pas. A mon avis, ils avaient une langue commune, c'est le « bourgueil », ce vin de Loire que Carmet avait fait découvrir à Marvin.

Bien sûr, il y avait parfois entre eux des moments d'une incompréhension métaphysique totale. Un jour, alors qu'il bavardait avec Carmet, Marvin a fait un bond, s'est levé comme un diable et s'est précipité vers moi dans un état de surexcitation tout à fait inhabituelle chez un type aussi flegmatique.

— C'est extraordinaire ! C'est incroyable ! Jean était en même temps que moi à Guadalcanal en 1944. Il a participé aux combats contre les Japonais !

Je suis aussitôt allé trouver Carmet pour lui reprocher ses vantardises. Ce n'était vraiment pas très fair-play de raconter n'importe quoi à Marvin. Très surpris, Carmet a protesté de sa bonne foi. Il avait simplement voulu exprimer à Lee son admiration pour son interprétation somptueuse dans le film de John Boorman *Duel dans le Pacifique*. Incapable de s'expliquer en anglais, il avait donc mimé avec conviction les scènes de guerre du film. Une telle conviction que Marvin avait vraiment cru que Carmet lui racontait son expérience personnelle dans le Pacifique.

Pendant tout le tournage, contrairement aux craintes des mauvais augures, Marvin a été d'une sobriété exemplaire. Il était extrêmement attentif à tous les aléas du tournage, particulièrement sur les scènes d'action qu'il maîtrisait parfaitement.

Lorsqu'on a filmé le braquage de la banque, il a même littéralement sauvé la vie de Pierre Clémenti. C'est un délicat euphémisme que de dire que Clémenti n'était pas toujours d'une lucidité absolue. L'absorption massive de substances prohibées lui faisait parfois perdre tout contact avec la réalité. A un certain moment, Lee devait tirer un coup de feu dans le réservoir d'essence d'une voiture qui explosait dans une gerbe de flammes. La voiture avait été préparée soigneusement pour l'explosion et un périmètre de sécurité avait été mis en place pour que personne ne puisse s'en approcher. Il y avait un réel danger, et juste avant de tourner, avec le professionnalisme qui le caractérisait, Lee a fait le tour de la voiture pour s'assurer que toutes les précautions avaient bien été prises. Il a alors poussé un hurlement en découvrant Clémenti, paisiblement endormi sur les pains de dynamite qui allaient exploser quelques instants plus tard. Comment Clémenti avait-il pu déjouer la surveillance ? Comment avait-il pu se glisser dans la voiture sans que personne le remarque ? Cela reste un mystère. Mais

il est certain que, sans cette ultime visite de précaution de Marvin, Clémenti serait parti en fumée dans cette spectaculaire explosion.

Emporté par son affection pour Carmet, Lee en était arrivé à lui emprunter des expressions dont il ne comprenait pas toujours le sens exact mais dont la sonorité l'enchantait. Lorsqu'il était surpris par un événement insolite, ce qui lui arrivait souvent car il avait gardé une grande faculté d'étonnement, Carmet avait l'habitude de s'exclamer :

— Nom d'une bite ! Voilà Kalfon qui est à l'heure !

On avait bien expliqué à Marvin la signification de ce délicat aphorisme, mais le sens profond lui en avait un peu échappé. Ce « Nom d'une bite » de Carmet était pour Marvin l'équivalent du béret basque de Norman Jewison. Ça lui donnait l'impression d'avoir l'air très français.

Marvin avait été remarquablement sobre pendant huit semaines. Mais, vers la fin du tournage, il fut saisi par une mélancolie profonde en sentant se rapprocher le jour de notre séparation. Et pour noyer son chagrin, il prit un des derniers soirs une cuite mémorable. Une cuite historique digne de sa légende.

Après un dîner très arrosé, trio infernal à la démarche un peu chancelante, nous rentrions à l'hôtel, Carmet, Marvin et moi-même à travers les vieux quartiers d'Orléans. Au détour d'une petite rue surgit un car de police. Que s'est-il passé dans la tête de Marvin ? On ne le saura jamais. Pendant le dîner, on avait parlé de corridas. Dans son état d'ébriété avancée, Lee Marvin s'est-il pris pour un toréador face à un car de police qui lui semblait être un taureau ? Ou l'inverse ?

Toujours est-il qu'il s'est mis à hurler comme un damné.

— Nom d'une bite ! Olé !

Et il a foncé tête baissée vers le car de police, donnant de furieux coups de tête dans le capot, au risque de se blesser sérieusement.

Les flics sont descendus du car et ont essayé de calmer Marvin. On les connaissait bien car ils avaient assuré à plusieurs reprises le service d'ordre pendant le tournage dans les rues d'Orléans. Le brigadier a pris gentiment le bras de Marvin en tentant de le raisonner.

— Monsieur Marvin, vous n'allez tout de même pas casser notre camion !

Pour toute réponse, Marvin allongea une droite sévère au brigadier qui roula à terre en perdant son képi.

— Nom d'une bite ! Olé !

Marvin saute à pieds joints sur le képi dont il fait une galette bretonne. Là, la fièvre monte à El Pao et les flics veulent embarquer l'acteur. Mettant en avant l'urgence qu'il y a à diriger vers l'hôpital

le brigadier bien amoché, je réussis à négocier l'exfiltration de Marvin en promettant d'appeler tout de suite le commissaire pour essayer d'arranger les choses.

Après avoir mis au lit Marvin, je réveille le commissaire et lui expose la situation. Un peu embêté, il m'explique que si le brigadier porte plainte, il ne pourra pas faire grand-chose et que nous risquons d'avoir de sérieux ennuis. La seule solution est, à ses yeux, de convaincre Marvin d'aller s'excuser auprès du brigadier pour qu'il ne porte pas plainte.

Le lendemain, je réveille Lee aux aurores. Il est désolé, conscient de nous avoir mis dans l'embarras et, malgré sa gueule de bois, prêt à courir faire acte de contrition devant le brigadier.

En débarquant à l'hôpital, j'ai la surprise de découvrir le couloir envahi de fleurs. Quant à la chambre où le brigadier se refait une santé, elle ressemble à un jardin botanique. Pour se faire pardonner, Lee avait fait livrer par Interflora toutes les fleurs disponibles dans la ville.

Nous entrons dans la chambre, Lee se jette à genoux au milieu des fleurs.

— Pardon, monsieur la Police ! J'ai été bête. Très bête. Pardon, monsieur la Police !

Devant ces excuses qui auraient attendri un régiment de tirailleurs sénégalais, le brigadier ne pouvait guère faire autrement que de ne pas porter plainte. Marvin a d'ailleurs poussé l'élégance jusqu'à l'inviter à dîner la veille de son départ.

Lee Marvin était vraiment un grand seigneur. Lorsqu'à la sortie du film je lui ai appris que la critique menaçait d'être très réservée, il a décidé de venir à ses frais à Paris pour défendre *Canicule* à mes côtés. Il a été formidable de bonhomie et d'énergie dans des circonstances pas toujours très faciles. Je me souviens d'une avant-première « culturelle » au cours de laquelle nous avons été étrillés par des critiques qui refusaient l'ultra-violence du film et son humour désespérément noir. Pour me reconforter, Lee m'avait pris par l'épaule et m'avait rappelé la remarque désabusée de John Ford après une première houleuse de *L'Homme qui tua Liberty Valance*, un film auquel se référait directement *Canicule*. « Le problème avec mes films, c'est que personne ne les aime vraiment, sauf le public. »

Malheureusement, cette fois-là, le public avait oublié de venir au rendez-vous. Les résultats de *Canicule* ne furent pas catastrophiques, loin de là, mais ils restèrent très en deçà des espérances des producteurs.

Cependant, le temps a fini par nous donner raison. Au fil des multiples rediffusions à la télévision, les critiques sont devenues de moins en moins virulentes. Et depuis sa sortie en DVD, *Canicule* est

même en passe de devenir un film culte. Il a ses fans qui se répètent avec gourmandise les meilleures répliques de Carmet, Victor Lanoux ou Jean-Pierre Kalfon. Et c'est avec certains de mes films pour la télévision comme *L'Affaire Seznec*, *L'Affaire Dreyfus* ou *Le Pantalon* un des titres qui ont le plus frappé les spectateurs.

Le vieillissement des films est d'ailleurs un phénomène étrange. Certaines œuvres qui furent à leur sortie d'énormes succès comme *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim ou *Diva* de Jean-Jacques Beineix sont aujourd'hui bizarrement irregardables. D'une manière générale, les films qui se réfèrent à un langage classique du cinéma subissent mieux l'épreuve du temps que ceux qui sont trop étroitement inféodés à une mode ou à une époque.

Quoi qu'il en soit, l'inquisition des janissaires de M. Charasse et l'échec relatif de *Canicule* allaient sérieusement mettre à mal ma carrière cinématographique. Je ne fus donc pas fâché d'aller me ressourcer en Thaïlande chez les rebelles karens aux confins de la rivière Kwai.

Le zoo de la rivière Kwai

Médecins des hommes était une série télévisée ambitieuse produite par Jacques Perrin sur un concept de Bernard Kouchner. A l'époque, le « french doctor » n'était pas encore le politicard affairiste qu'il est devenu par la suite. Il était encore auréolé de son prestige humaniste de fondateur de l'ONG « Médecins sans frontières ».

Pour ne pas se perdre dans la querelle entre les deux associations rivales « Médecins sans frontières » et « Médecins du monde », Perrin avait choisi d'appeler la série « Médecins des hommes ». Ça réglait le problème et c'était un beau titre.

En rentrant du tournage en Thaïlande de *La Stratégie du serpent*, j'avais parlé à Jacques Perrin du combat désespéré que les Karens menaient pour leur survie aux confins de la Birmanie et du Laos. Je lui avais raconté l'héroïsme des jeunes médecins français qui avaient créé un hôpital de jungle dans la zone des combats en plein territoire karen, et soignaient malades et blessés avec un courage exemplaire.

Avec l'accord de Kouchner qui supervisait lointainement les scénarios sous le pseudonyme de Bernard Gridaine, Perrin m'a proposé de consacrer un épisode de la série aux Karens et aux « french doctors » qui se dévouaient pour eux.

Je suis donc reparti pour la Thaïlande. Par l'intermédiaire de Jacques Bès, l'étrange hôtelier du River Kwai Lodge, j'ai pu entrer en contact avec les Karens et passer plusieurs jours dans leur camp retranché, près du fameux col des Trois-Pagodes.

Depuis mon dernier passage, la situation des Karens ne s'était guère améliorée. Leur combat désespéré pour l'indépendance contre l'armée birmane était vraiment une guerre oubliée du monde. Le territoire qu'ils contrôlaient se réduisait comme une peau de chagrin sous les coups de boutoir des soldats birmans. C'était une ethnie à part. Les Karens n'étaient ni birmans, ni laotiens, ni thaïlandais. Ils n'avaient pas de nationalité, pas de passeport, pas même d'identité officielle. En un mot, ils n'existaient pas. Leur disparition était programmée à l'issue d'un conflit dont personne ne parlait. Ils étaient soutenus clandestinement par la CIA américaine, pas mécontente de planter une épine dans le pied des communistes birmans, et, plus épisodiquement, par le SDECE français qui leur faisait parvenir des armes par l'intermédiaire d'agents officieux comme Jacques Bès.

J'avais négocié avec les chefs karens l'autorisation de tourner dans leur camp retranché à quelques kilomètres de la frontière birmane. Il fallait donc des acteurs solides pour affronter la jungle et les aléas d'un tournage qui promettait d'être à la mesure des exploits des « french doctors » dont nous racontions l'aventure. Pour jouer le trafiquant de diamants qui va trouver sa rédemption dans l'hôpital perdu des Karens, un personnage fortement inspiré par le Humphrey Bogart de *African Queen*, j'avais tout de suite pensé à Christophe Malavoy, dont j'appréciais l'élégance et l'ironie. Pour jouer la femme médecin dont la fragilité apparente dissimule une volonté inébranlable à la Katharine Hepburn, il me semblait intéressant de bousculer le côté bourgeois de la gracieuse Evelyne Bouix.

En effet, Evelyne a débarqué dans la jungle avec toutes les appréhensions d'une citadine. Elle avait peur des tigres, des serpents, des araignées et de tous les pièges venimeux que peut cacher le moindre buisson. Elle s'est si rapidement adaptée qu'en quelques jours elle n'avait plus aucune crainte et se promenait à travers les lianes avec la même aisance qu'une dame patronnesse dans les jardins de Notre-Dame.

Nous devons tourner une scène essentielle sur un pont de singe qui enjambait un torrent dans la jungle. Evelyne appréhendait beaucoup cette séquence. Un jour où on ne tournait pas, je l'ai emmenée en Land Rover jusqu'à cette passerelle de bambous qui surplombait l'eau d'une bonne dizaine de mètres. En découvrant la fragilité du pont, Evelyne a blêmi.

— Jamais je ne pourrai traverser. J'ai trop le vertige.

Je lui ai alors proposé de franchir la passerelle à quatre pattes. Elle était terrorisée et au premier passage elle a fermé les yeux. Puis, elle s'est un peu enhardie et a réussi à se redresser en s'accrochant aux balustrades de cordes. Au dixième passage, elle gambadait sur les fragiles bambous du pont de singe. Et le jour du tournage, elle a sidéré tout le monde par sa hardiesse. Elle avait pris au cours des jours une telle assurance que, en l'accueillant à Roissy à notre retour, l'homme de sa vie, Pierre Arditi, avait du mal à la reconnaître. On avait changé sa fragile poupée en une aventurière aguerrie.

Evidemment, les Karens n'avaient jamais vu de film de leur vie. La notion même de cinéma leur était parfaitement inconnue. Comme il n'y avait pas d'électricité dans leur camp retranché, il n'y avait pas de télévision. Nos activités leur paraissaient donc extrêmement mystérieuses. La plupart ne parlaient que le karen. Pour communiquer avec eux, il fallait avoir recours à deux interprètes :

l'un qui traduisait du karen en thaï, l'autre qui traduisait du thaï en anglais.

Par interprètes interposés, j'essayais de leur expliquer qu'il s'agissait d'une fiction basée sur leur vie et sur leur lutte. Un concept à peu près impossible à assimiler pour eux.

Pour les scènes de combat, ils refusaient tous de figurer les soldats ennemis et il fallait déployer des trésors de diplomatie pour les convaincre de revêtir les uniformes birmans.

Lors des échanges de coups de feu, les armes étaient réelles, mais, bien entendu, les munitions étaient factices. C'était des balles à blanc. Pourtant, il valait mieux être très prudent. Comme les armes automatiques s'enrayent facilement avec des balles factices, cela agaçaient les Karens qui avaient tendance à les remplacer par des munitions bien réelles. J'ai vu un jour, à quelques centimètres de la caméra, un arbre déchiqueté par un tir de mitrailleuse théoriquement factice. Le combattant karen a eu beau m'expliquer qu'il avait pris grand soin de tirer à côté, j'ai éprouvé une certaine frayeur rétrospective.

La volonté de bien faire des Karens était souvent touchante. Pour marquer leur territoire, ils avaient l'habitude d'exposer, fichées sur des pieux, des têtes coupées de soldats birmans. Nous avons donc fait fabriquer à Bangkok des répliques en cire des têtes de soldats birmans. Lorsque nous les avons réceptionnées, force était de constater qu'elles n'étaient pas très convaincantes. Elles provoquaient même l'hilarité des Karens, habitués qu'ils étaient à en voir des spécimens nettement plus réalistes. Je m'étais donc résolu à les filmer de loin en plans très larges.

A l'aube du tournage, on frappe à la porte de mon baraquement. Le chef karen se tient sur le seuil, exhibant fièrement un grand sac en toile de jute. A l'intérieur, je découvre quatre têtes casquées de soldats birmans, encore sanguinolentes et fraîchement coupées de la nuit à la faveur d'une embuscade. Je n'ai pas eu le cœur de refuser ce cadeau pour lequel ils avaient dû prendre pas mal de risques la nuit précédente.

Peu après, je fus obligé d'aller à Bangkok pour visionner les rushes qui s'accumulaient au laboratoire. Pour le remercier de tous les efforts qu'il avait déployés pour nous faciliter le tournage, j'eus l'idée de proposer au chef karen de m'accompagner. Il avait une quarantaine d'années et n'avait pratiquement jamais quitté le territoire. La plus grande ville qu'il ait jamais connue était Kanchanaburi, la bourgade située à côté du pont de la rivière Kwai, et il imaginait difficilement qu'il puisse en exister de plus importantes.

C'était un long voyage pour parvenir du col des Trois-Pagodes jusqu'à Bangkok. Une dizaine d'heures de Land Rover pour aller et autant pour le retour. En acceptant de m'accompagner, malgré les mises en garde de certains de ses hommes, le chef me manifestait une confiance absolue. D'autant plus que je lui avais longuement expliqué qu'il était totalement exclu qu'il se présente armé à Bangkok.

En arrivant aux abords de la mégapole thaïlandaise, le chef éprouva une première surprise lorsque nous nous engageâmes sur l'autoroute. Il était abasourdi par le nombre de voitures et de motos, par la vitesse à laquelle elles roulaient et par les extravagantes acrobaties auxquelles aiment se livrer les conducteurs thaïs.

Lorsque nous débarquâmes devant l'hôtel, un gratte-ciel ultra-moderne à l'américaine, il fut saisi de terreur. Il s'accrochait à la portière de la Land Rover et suppliait qu'on le laisse rentrer chez lui.

— Comment des hommes libres peuvent-ils vivre dans une prison où on ne voit ni le ciel, ni les arbres et où il y a tant de bruit ?

Le hall de l'hôtel le stupéfia par son luxe et par la musique d'ambiance dont il se demandait d'où elle pouvait bien provenir. Dans la chambre, il fallut avec l'interprète lui expliquer le fonctionnement de la lumière, de la salle de bain et des toilettes dont la bruyante chasse d'eau le laissait partagé entre la peur et l'hilarité.

Dans l'obscurité de la salle de projection, il fut abasourdi par les rushes. En voyant des gens qu'il lui semblait reconnaître tirer dans sa direction des rafales de mitrailleuse, il se coucha par terre et se mit à hurler en me reprochant de ne pas l'avoir laissé prendre ses armes et de l'avoir attiré dans un piège. Je ne pouvais m'empêcher de repenser à la projection de *Dernier atout* quand j'étais petit avec cette fusillade dans le tunnel qui m'avait, moi aussi, littéralement terrifié.

Le lendemain matin, le chef karen qui avait passé une fort mauvaise nuit n'avait qu'une envie : qu'on le ramène chez lui. J'eus alors une idée qui me semblait intéressante. Le zoo de Bangkok était pratiquement sur la route. Je décidai de l'y emmener.

Avant d'entrer, nous essayâmes avec l'interprète de lui faire comprendre qu'étaient réunis dans ce parc des animaux de tous les pays. Son œil s'est alors allumé. Il a posé une seule question :

— Est-ce qu'il y a des tigres ?

Des tigres, il en voyait fréquemment. Il en avait même déjà tué plusieurs qui rôdaient dangereusement autour du camp à la recherche de nourriture. Je pensais donc qu'il était plus intéressant pour lui de découvrir des animaux qu'il n'avait jamais vus, comme

les chameaux, les autruches ou les kangourous. Il les a regardés d'un œil indifférent, répétant :

— Mais est-ce qu'il y a des tigres ?

On l'a donc conduit jusqu'à la cage aux tigres où se prélassait au soleil un superbe tigre royal. Emmerveillé, le chef s'est assis sur ses talons et a contemplé le tigre.

J'ai alors compris une chose singulièrement importante. Certes, des tigres, il en avait vus plus d'une fois. Mais il n'avait pu les entrevoir que l'espace d'un instant. Il les avait aperçus se dissimulant derrière des arbres, il les avait vus comme un éclair en pleine course, il les avait vus morts quand il avait eu la chance de les atteindre. Mais jamais il n'avait eu l'occasion de contempler à satiété un tigre vivant, d'échanger même des regards avec lui.

Il fut difficile d'interrompre cet étrange face-à-face entre le tigre et le chef. Maintenant, il n'avait plus envie de rentrer chez lui. Il voulait juste regarder le tigre. Peut-être pour l'éternité.

Lorsque nous regagnâmes le camp retranché des Trois-Pagodes, tard dans la nuit, le chef raconta longuement à ses familiers son voyage à Bangkok. Ils furent très déçus d'apprendre que le moment fort de son périple n'avait pas été une visite au bordel, mais un long entretien avec un tigre.

Quelques jours plus tard, le tournage terminé, nous regagnions Bangkok. La nuit suivante, le camp était arrosé de rockets par un raid d'hélicoptères birmans. Il y eut de nombreuses victimes parmi les Karens qui avaient participé au tournage. Soucieux d'éviter un incident diplomatique, les Birmans avaient sans doute attendu notre départ pour pilonner le camp.

Bien accueilli, le film eut le mérite de faire connaître au public français la lutte sans espoir des Karens pour leur indépendance et pour leur survie.

La Fée Carabine et les vieilles dames anarchistes

Pendant le long vol de retour entre Bangkok et Paris, j'avais dévoré un petit roman atypique paru dans la « Série Noire » et salué avec jubilation par l'ensemble de la critique. C'était *La Fée Carabine* de Daniel Pennac.

La situation ne s'était guère améliorée pour moi sur le front du cinéma. Mais, bizarrement, s'ouvrait à cette époque un champ de liberté inespéré à la télévision. Je n'avais pas le même regard hautain, voire un peu méprisant, qu'avaient sur les téléfilms beaucoup de réalisateurs de cinéma. Ce qui comptait pour moi, c'était l'originalité des sujets et l'indépendance avec laquelle on pouvait les traiter.

Un homme remarquable régnait alors sur la fiction télévisée. C'était Claude de Givray, transfuge de la « Nouvelle vague » qui avait beaucoup travaillé avec François Truffaut et réalisé quelques films sympathiques avant d'être engagé par TF1 pour y diriger la fiction. Il était formidablement ouvert et attentif aux préoccupations des auteurs. On a aujourd'hui oublié le bonheur que c'était de travailler sous sa houlette bienveillante.

Justement, Pierre Grimblat venait de lancer une collection ambitieuse de téléfilms adaptés de la « Série Noire ». Il me proposait d'en choisir un parmi les titres dont les droits seraient libres. Je lui parlai de *La Fée Carabine*. Huit jours après, l'affaire était conclue.

J'avais rencontré Alain Scoff, un type étonnant dont la fantaisie et l'imagination m'enchantaient. Il avait gagné beaucoup d'argent et une certaine gloire en participant aux pitreries de Stéphane Collaro, mais souhaitait s'en échapper pour participer à des entreprises plus conformes à ses rêves. Je lui proposai d'écrire avec moi *La Fée Carabine*. Ce fut le début d'une longue collaboration qui, de *L'Affaire Seznec* au *Pantalon* allait nous mener jusqu'aux sommets de la télévision.

Le roman de Daniel Pennac, vif et poétique, n'était pas un modèle de réalisme socialiste pur et dur. C'était l'histoire d'un groupe de vieilles dames du quartier de Ménilmontant. Révoltées par les méthodes brutales et arbitraires des policiers du quartier, elles décident de faire justice elles-mêmes et de supprimer purement et simplement les flics les plus corrompus et les plus violents. Peu

familiarisées avec le maniement des armes à feu, elles recrutent un vieil anarchiste serbo-croate pour les entraîner au tir instinctif dans les catacombes. L'inspecteur chargé de l'enquête, joué par un Fabrice Luchini en début de carrière, mais déjà survolté, peine à imaginer que les coupables de ces meurtres de flics à répétition sont de très vieilles dames qui dissimulent un Luger ou un colt 45 entre deux bottes de poireaux dans leur sac à provisions.

Pour jouer les vieilles dames indignes, j'avais battu le rappel de toutes les actrices du cinéma muet survivantes. Elles avaient toutes entre soixante-dix et quatre-vingt-cinq ans, avaient abandonné leur carrière depuis des décennies et étaient évidemment enchantées de l'aventure.

Elles s'étaient connues dans les années 20, alors qu'elles étaient au sommet de leur gloire, mais ne s'étaient pour la plupart jamais revues depuis trente ou quarante ans.

Il était assez étonnant de voir que leurs rapports étaient restés les mêmes que dans leur jeunesse. Une fille de vingt-deux ans a une évidente autorité sur une adolescente de seize ans. Quand elles ont l'une quatre-vingt-un ans, l'autre soixante-quinze ans, c'est moins flagrant. Pourtant, celle de quatre-vingt-un ans prenait celle de soixante-quinze ans sous sa protection et lui multipliait les recommandations de bonne conduite, comme soixante ans auparavant. Quand elles tiraient au revolver dans les catacombes sous la direction lunaire de Daniel Emilfork, c'était assez cocasse.

Pour les besoins de la coproduction italienne, Grimblat m'a envoyé à Rome choisir une jeune actrice. Il est d'ailleurs remarquable que c'est toujours le rôle de la jeune première qui est dévolu à la coproduction transalpine.

J'ai donc passé la journée dans un bureau surchauffé de la Via Veneto à auditionner de jeunes actrices plus charmantes les unes que les autres mais dont les qualités dramatiques me paraissaient souvent évanescences. On s'apprêtait à m'appeler un taxi pour attraper mon avion de retour à l'aéroport de Fiumicino lorsqu'a surgi, très en retard, une tornade rousse. Je lui ai expliqué que je devais partir, sinon j'allais rater mon avion. Il en fallait beaucoup plus pour la désenrayer.

— Qu'à cela ne tienne ! Ma voiture est dans la rue, mal garée en plus. Je vous emmène à l'aéroport. On pourra discuter pendant le trajet.

Nous voilà donc partis vers Fiumicino dans sa somptueuse limousine, en vérité une épave de Fiat 500 visiblement à bout de souffle. Nous n'étions pas sitôt arrivés sur l'autoroute que le petit bolide en péril s'est immobilisé dans un nuage de fumée au milieu

des embouteillages. De toute évidence, j'avais raté mon avion.

Faisant contre mauvaise fortune bon cœur, j'ai aidé mon infortunée conductrice à dépanner sa voiture. Puis, nous sommes allés dîner dans un petit restaurant du Trastevere. Elle venait de rentrer à Rome après un mariage raté aux Etats-Unis.

En fait, elle n'avait encore jamais tourné de film, mais elle avait joué à Broadway *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams sous la direction d'Elia Kazan avec un jeune inconnu qui n'allait pas tarder à faire parler de lui, Mickey Rourke. Elle m'a avoué que Kazan l'avait repérée dans l'hôpital psychiatrique de New York où elle était hospitalisée à la suite d'une grave dépression nerveuse. Kazan avait pris le risque de la lancer sans filet dans le rôle principal d'une pièce réputée difficile. Les représentations avaient été acclamées par la critique comme par le public. Elle vouait une reconnaissance éternelle à Kazan pour l'avoir ramenée à la vie grâce au théâtre.

Tout cela était follement romanesque et j'étais, bien entendu, sous le charme. A la fin de la soirée, elle était engagée.

Je n'ai pas eu à le regretter. Dans *La Fée Carabine* elle s'est révélée absolument formidable. Elle s'appelait Anna Galiena. Elle a été aussitôt engagée par Patrice Leconte pour le rôle principal d'une très jolie comédie romantique avec Jean Rochefort, *Le Mari de la coiffeuse*. Sa carrière était lancée.

Fantaisie originale dont le côté anarchisant surprenait dans l'univers aseptisé de la télévision, superbement interprétée par Fabrice Luchini, Anna Galiena, Daniel Emilfork, Hubert Deschamps et Tom Novembre, *La Fée Carabine* a été un franc succès. Au point de donner à Alain Sarde l'audace méritoire de me faire revenir au cinéma avec *Radio Corbeau*, un film sur le sport national français : la délétion.

Radio Corbeau : tous des délateurs

En y regardant bien, de *Dupont Lajoie* à *L’Affaire Salengro*, le sujet de la plupart de mes films tourne autour de la bêtise et d’une de ses manifestations les plus populaires en France, à savoir la délation.

Evidemment, j’avais constamment à l’esprit *Le Corbeau*, ce chef-d’œuvre absolu de Clouzot. Mais le roman d’Yves Ellena *Radio-corbeau*, un polar plutôt habilement ficelé, se prêtait bien à des variations contemporaines sur ce thème de la délation.

Ce qui est extraordinaire, c’est que, dans les deux petites villes où nous avons tourné le film, Salins-les-Bains dans le Jura, et Meaulnes dans les Yvelines, les gens me faisaient la même réflexion :

— Vous avez choisi de tourner chez nous parce que vous étiez au courant de l’histoire de corbeau que nous avons eue ici il y a quelques années.

Bien entendu, j’ignorais complètement les affaires auxquelles ils faisaient référence, mais je me suis rendu compte que tous les patelins de France avaient un jour ou l’autre été victimes de dénonciations malveillantes. Et je crois que, si le film a connu un succès plus qu’honorable, c’est en partie parce que les spectateurs y ont retrouvé l’écho de préoccupations qui avaient été les leurs dans des circonstances analogues.

Lorsqu’ils assistaient aux prises de vues, les gens revivaient l’histoire qui avait troublé leur vie quelques années auparavant. Pendant le tournage d’une scène au cours de laquelle la postière était soupçonnée d’être le corbeau, j’ai surpris les commentaires approuvateurs d’un couple de retraités :

— Tu vois, je te l’avais toujours dit que c’était la postière qui envoyait les lettres anonymes. C’est sûr. Ils étaient au courant pour le film.

Comme c’est souvent le cas, la fiction s’imposait avec infiniment plus de force que n’aurait pu le faire la réalité.

Lors d’un tournage à l’hôpital de Mantes-la-Jolie, l’excellent Joseph Poli, qui avait présenté pendant des années le journal de la nuit sur France 3, jouait un patron de service d’urgences. Nous tournions dans une aile désaffectée de l’hôpital, mais pour y accéder, nous devions traverser des salles en activité. Blouse blanche et nœud papillon, Joseph avait tout à fait l’allure d’un grand patron. A notre passage, une malade l’interpella depuis sa

chambre :

— Excusez-moi, monsieur, vous être bien Joseph Poli, celui de la télé ?

Avec sa courtoisie habituelle, Joseph s'arrêta.

— Mais oui, madame, je suis ravi de vous rencontrer.

— Moi aussi, monsieur Poli. Mais ça me gêne un peu. Parce que, comme vous passez tard le soir, je vous regarde souvent sur mon lit, toute déshabillée.

— Mais moi, je ne peux pas vous voir, chère madame.

La dame hochait la tête d'un air pas très convaincu.

— Quand même, moi, ça me gêne un peu.

Un peu plus tard dans l'après-midi, entre deux prises de vues, nous descendons fumer une cigarette dans le hall de l'hôpital. Un couple qui passait à côté de nous dévisagea Joseph Poli, continua son chemin, puis s'enhardit et revint vers nous :

— C'est bien vous, Joseph Poli ? Celui qui présentait le journal télévisé ?

— Absolument, monsieur.

Le monsieur s'est tourné alors vers sa femme :

— Je te l'avais bien dit que c'était lui. Tu vois, maintenant qu'il a été viré de la télé, il fait médecin.

Dans le cas d'un film aussi imbriqué dans la réalité quotidienne que *Radio Corbeau*, les habitants de la ville en étaient arrivés à confondre les acteurs avec leur emploi dans la fiction. On venait demander à Jean-Claude Dreyfus qui jouait un charcutier s'il comptait recevoir bientôt des jambonneaux. Et convaincus par l'autorité de Roger Planchon qui incarnait avec conviction le maire, plusieurs électeurs potentiels sont venus l'assurer de leurs suffrages aux prochaines élections. Ils l'estimaient nettement plus compétent que le maire en exercice.

Le syndrome de la délation a d'ailleurs vite gagné la plupart des comédiens. Jean-Pierre Bisson, qui ne suçait pas que des glaçons, s'était fait livrer à l'hôtel une caisse de whisky. Pour lui faire une blague, je lui ai fait amener en grande pompe son whisky sur le plateau. Il était furieux et cherchait désespérément à savoir qui l'avait dénoncé. J'ai eu toutes les peines du monde à le convaincre que c'était moi qui avais soudoyé le livreur, au demeurant ravi de venir sur le décor.

Un autre jour, c'est Christine Boisson, aussi fragile que talentueuse, qui piqua une impressionnante crise de nerfs en réponse à une boutade assez innocente de Claude Brasseur, sur ses folles amours avec un jeune homme de la région. Elle était

persuadée que la maquilleuse, à laquelle elle s'était confiée, avait dénoncé cette passade à l'équipe. En fait, la veille au soir, Pierre Arditi et Claude Brasseur l'avaient simplement aperçue avec son amoureux dans un restaurant des environs.

Face à Pierre Arditi et Claude Brasseur qui sont tous les deux des monstres de décontraction, Roger Planchon se posait beaucoup plus de questions. Metteur en scène de théâtre reconnu, il s'apprêtait à faire ses débuts de réalisateur avec une adaptation du *Georges Dandin* de Molière et s'interrogeait gravement sur les différences du jeu de l'acteur à la scène et à l'écran. Il était particulièrement sensible au « sous-texte » et s'ingéniait à mettre des intentions dans le phrasé des répliques les plus simples.

Un jour, Jean-Claude Dreyfus, qui ne faisait pas vraiment mystère de sa préférence pour les garçons, devait saluer Roger Planchon depuis le seuil de sa charcuterie :

— Bonjour, monsieur le Maire. Joli soleil pour aller se promener, n'est-ce pas ?

A la répétition, Planchon lui répond par un grommellement et vient me trouver près de la caméra :

— Tu as vu comment Jean-Claude m'a sorti sa réplique ?

Je n'avais rien remarqué de particulier, sinon la bonhomie gouailleuse habituelle à Jean-Claude Dreyfus.

— A la façon dont il m'a dit bonjour, c'est comme s'il m'avait proposé la botte ! Tu ne vois tout de même pas le maire coucher avec le charcutier !

Il me fallut donc déployer des trésors de diplomatie pour calmer les inquiétudes de Planchon sur l'orthodoxie des mœurs de son personnage et pour que la truculence de Dreyfus ne sous-entende aucune équivoque fâcheuse.

Certes, on était loin avec *Radio Corbeau* de l'angoisse vert-de-gris de la délation sous l'Occupation. Mais on y respirait bien, je crois, le vieux fonds de bêtise et de méchanceté au parfum aigre de moisi et de vomi qui caractérise, aujourd'hui comme hier, cette jalousie populiste qu'on retrouve à l'origine de toutes les dénonciations.

L’Affaire Seznec : un coupable idéal

Malgré le succès honorable de *Radio Corbeau*, il était toujours difficile pour moi de trouver le financement de films de cinéma sur les sujets qui m’intéressaient vraiment. Indifférence du public ou censure économique à la Charasse, un peu des deux sans doute, la veine politique ou sociale semblait définitivement tarie en France.

Par contre, la télévision paraissait s’ouvrir à cette époque à des sujets plus ambitieux voire plus contestataires, pour peu qu’ils ne soient pas trop actuels et qu’ils présentent de solides alibis historiques ou patrimoniaux.

C’était précisément le cas de *L’Affaire Seznec*, l’histoire d’un homme condamné au bagne en 1923 pour un crime qu’il n’avait peut-être pas commis. Emprisonné pendant près de trente ans en Guyane, il n’avait cessé de protester de son innocence jusqu’à son retour en métropole dans les années 1950. Son odyssée avait bouleversé la France, au point d’en faire une sorte de martyr emblématique de l’erreur judiciaire.

André Cayatte d’abord, dès le retour de Seznec, puis Costa-Gavras dans les années 1970, avaient tenté de réaliser un film sur l’affaire Seznec. Mais ils avaient dû tous les deux renoncer devant l’acharnement de la censure.

Patrick Le Lay, grand patron de TF1, n’était pas encore l’inventeur de « la partie de cerveau dévolue au Coca-Cola ». Il tenait énormément au projet. D’abord parce qu’il était, comme Seznec, originaire de Morlaix. Sa jeunesse avait donc été marquée par une histoire qui avait profondément bouleversé et même divisé la Bretagne. Il y avait les pro-Seznec et les anti-Seznec, assez remontés les uns contre les autres pour ne plus s’adresser la parole. Ensuite, il y avait la dimension maçonnique de l’affaire qui le touchait directement.

Beaucoup pensaient que Seznec avait été condamné parce qu’il était notoirement franc-maçon. C’est probablement la seule fois où Le Lay s’est mêlé de la politique éditoriale de la chaîne. Il s’est réellement battu pour que le film existe contre l’avis de la plupart des dirigeants de TF1 qui estimaient le sujet trop polémique et trop risqué.

Pendant que nous écrivions le scénario avec Alain Scoff, j’ai mené, comme à mon habitude, une longue et minutieuse enquête. Je suis retourné en Bretagne et aux bagnes de Saint-Laurent du

Maroni et des îles du Salut en Guyane. J'ai rencontré tous les survivants et j'ai été frappé par la force de conviction qui les animaient encore, soixante ans après les faits, que ces convictions soient favorables ou qu'elles soient défavorables à Seznec.

Au départ, je croyais fermement à l'innocence de Seznec, l'enquête avait été confiée en 1923 au sinistre inspecteur Bonny qui allait, pendant la guerre, devenir, avec son complice le gangster Laffont, le principal animateur de la Carlingue, la Gestapo française de la rue Lauriston. Il était convaincu de la culpabilité de Seznec dans la disparition mystérieuse du député Quemeneur et avait sciemment truqué les pièces du puzzle pour enfoncer son coupable idéal.

Le petit-fils de Seznec, Denis, avait consacré sa vie à la réhabilitation de son grand-père. Il avait écrit plusieurs ouvrages sur l'affaire et vivait dans l'espoir, un peu chimérique, d'obtenir un jour la révision du procès. Pour lui, l'innocence de Seznec s'imposait sans le moindre doute. Il m'a ouvert largement ses archives, convaincu que le film pouvait être déterminant dans sa stratégie de reconnaissance de l'innocence de son grand-père.

Je me suis vite rendu compte que Denis ne voulait retenir que les éléments favorables à sa thèse et qu'il écartait résolument certains témoignages accablants pour Seznec dont il oubliait volontiers le passé trouble et les escroqueries aux assurances commises autrefois.

Au fil de mes recherches, j'acquis pourtant la certitude, non pas de l'innocence de Seznec, mais de l'acharnement qu'on avait manifesté contre lui. Coupable ou innocent, il n'avait aucune chance de se sortir des pièges d'une enquête bâclée, voire truquée, et d'une instruction menée exclusivement à charge. Il était vraiment le coupable idéal, et lorsque s'ouvrit son procès devant la cour d'assises de Rennes, il était d'avance condamné au bagne à perpétuité.

Pour incarner Seznec, j'avais immédiatement pensé à Christophe Malavoy, dont j'avais apprécié la présence chaleureuse pendant le tournage mouvementé de *Médecins du Monde* en Thaïlande. Sympathique, élégant en toutes circonstances mais surtout remarquablement intelligent, Malavoy a composé avec subtilité un Seznec attachant et ambigu dont il était difficile de décider s'il était coupable ou innocent. Du très grand art. En face de lui, Jean Yanne dessinait un portrait savoureux de politicien magouilleur qui finissait par se prendre au piège de ses propres combines.

Dans tous les cas où c'était encore possible, nous avons tourné sur les lieux mêmes où s'étaient déroulés les événements de 1923. C'était assez fascinant de voir des témoins venir me raconter leurs

souvenirs et m'exposer leurs certitudes sur l'innocence ou la culpabilité de Seznec.

Le député Quemeneur avait pris place à Quimper dans une Cadillac achetée par Seznec aux surplus américains après la guerre de 14. Ils comptaient gagner Paris pour y vendre la voiture à un mystérieux intermédiaire des Soviets qui ne fut jamais identifié. La voiture ayant connu plusieurs incidents mécaniques, ils décidèrent de s'arrêter pour dîner dans un petit restaurant de Dourdan, Le Pot d'étain.

Etrangement, le restaurant n'avait pas changé sa décoration depuis 1923. Il y avait aux murs les mêmes bassines de cuivre, les mêmes chromos défraîchis, et la table de bois sur laquelle Seznec et Quemeneur avaient dîné était restée à la même place, près de la fenêtre.

Mieux, la jeune fille qui les avait servis habitait toujours à quelques dizaines de mètres du Pot d'étain. C'était maintenant une très vieille dame. Elle avait toujours bon pied bon œil, et le patron du restaurant lui avait demandé de venir sur le tournage pour nous servir de « conseillère technique ». Elle m'a raconté qu'ils s'étaient querellés pendant tout le repas et qu'en partant Quemeneur avait exigé de Seznec qu'il le conduise à la gare. Il préférait continuer en train son voyage jusqu'à Paris.

Effectivement, Seznec avait assuré aux enquêteurs qu'il avait laissé Quemeneur à la gare de Dourdan vers 21 h 30 avant de reprendre seul la route vers Paris. Or, à cette heure, la gare était fermée et il n'y avait aucun train avant le lendemain matin. Personne n'avait vu le député après qu'il avait quitté le restaurant, et Seznec fut donc soupçonné de l'avoir fait disparaître pour le voler.

Pendant l'enquête et pendant le procès, Seznec avait affirmé à plusieurs reprises avec véhémence :

— Vous m'accusez d'avoir tué Quemeneur. Je vous croirai quand vous me montrerez son cadavre !

C'était un bizarre système de défense qui pouvait donner l'impression que Seznec savait pertinemment qu'on ne retrouverait jamais le cadavre de Quemeneur.

La clé de l'énigme se trouve peut-être dans un témoignage qui me parvint d'une bien étrange manière.

Pendant le tournage au Pot d'étain, on vint me prévenir qu'il y avait dans la rue un homme très excité qui insistait pour me parler de toute urgence. Il avait des révélations à faire sur le meurtre de Quemeneur.

Je suis donc sorti entre deux prises de vues et je suis tombé sur un type assez inquiétant. Il mesurait au moins 1,90 mètre et agitait en tous sens des bras noueux, comme pour donner plus de force à des propos incohérents. Il me faisait un peu penser à Boris Karloff dans le *Frankenstein* de James Whale.

Il voulait absolument m'emmener voir sa mère gravement malade. Elle avait appris que je tournais un film sur l'affaire Seznec et tenait à me confier la vérité avant de mourir.

Pas très convaincu, mais curieux de ce que sa mère pouvait avoir à raconter, je lui expliquai qu'il m'était impossible de quitter le tournage, mais que j'étais d'accord pour aller la voir après la journée de travail.

A la fin des prises de vues, la nuit était tombée. Le type m'attendait dans la rue. Les gens du restaurant le connaissaient vaguement, savaient tout juste qu'il habitait quelque part dans la forêt, s'en méfiaient un peu et me conseillaient la prudence. Il insistait pour que je vienne seul voir sa mère, sinon elle ne parlerait pas. J'ai alors exigé de prendre ma voiture pour le suivre jusqu'à chez lui. A tout hasard, j'ai demandé à mon assistant de m'attendre au restaurant et de s'inquiéter si je n'avais pas donné signe de vie une heure ou deux plus tard.

Sous la pluie qui s'était mise à tomber, je suivis la vieille camionnette du type sur une petite route qui s'enfonçait dans la forêt. Au bout d'une vingtaine de minutes, nous arrivâmes à une maison délabrée qui aurait fait passer celle du terrifiant *Psychose* de Hitchcock pour un Sofitel dernier cri. L'homme s'excusa en m'expliquant confusément qu'on leur avait coupé le courant et me conduisit à l'étage, à la lueur d'une torche électrique.

Dans la pénombre d'une chambre sordide qui sentait le moisi et le pipi de chat, j'aperçus au fond d'un lit la silhouette d'une vieille femme grabataire.

Elle m'expliqua qu'en 1923 elle vivait avec son père, gardien d'une briqueterie aux environs de Dourdan. La nuit de la disparition de Quemeneur, elle était déjà couchée lorsque, vers 21 h 30, on avait sonné à la grille de l'usine. C'était suffisamment inhabituel pour qu'elle se lève et regarde par la fenêtre ce qui se passait. Deux voitures attendaient devant le portail : la Renault du directeur et une Cadillac avec deux hommes à bord. Son père avait ouvert la grille, les automobiles étaient entrées dans la cour, et quelques minutes plus tard, deux coups de feu claquaient. Peu de temps après, les fours de la briqueterie qui étaient éteints pendant la nuit furent rallumés et elle retourna se coucher. Le lendemain matin, son père fit promettre à la petite fille de ne jamais raconter à personne ce qui s'était passé cette nuit-là. Quelque temps plus tard, son père

touchait de son patron une grosse somme d'argent qui lui permettait de quitter son travail et d'acheter cette maison dans la forêt. Si elle avait souhaité me parler, c'est parce que son père était mort l'année précédente, qu'elle se sentait donc délivrée de sa promesse et qu'elle ne voulait pas mourir sans avoir raconté à quelqu'un la vérité sur la mort de Quemeneur.

Si elle était exacte, l'histoire racontée par la vieille avait le grand intérêt d'expliquer pourquoi Seznec avait toujours eu l'air aussi convaincu qu'on ne retrouverait jamais le corps de Quemeneur.

Le tournage dans les bagnes de Guyane ne s'annonçait pas comme une partie de plaisir. Ce n'est pas sans raisons qu'on avait surnommé la région « le tombeau de l'homme blanc » et qu'on avait choisi Saint-Laurent du Maroni et les îles du Salut pour y déporter les criminels les plus dangereux et les prisonniers politiques les plus sulfureux, des communards à Dreyfus.

Un climat extrêmement pénible, une faune et une flore inquiétantes, entre les plantes carnivores, les piranhas, les serpents, les mygales et les papillons venimeux, en faisaient un « enfer vert » qui inspirait la terreur.

Lorsque l'administration pénitentiaire en prit possession en 1856, les îles du Salut étaient recouvertes d'une luxuriante végétation amazonienne. Des arbres de plusieurs dizaines de mètres de haut dominaient une jungle de lianes et de broussailles infestées de serpents. On envoya une centaine de bagnards pour incendier la végétation des trois îles, l'île Royale, l'île Saint-Joseph et l'île du Diable, avant d'y construire les camps de déportés.

On raconte que, après avoir arrosé d'essence les trois îles et y avoir mis le feu, les bagnards et leurs gardiens regagnèrent leurs chaloupes en toute hâte pour échapper au brasier. Alors qu'ils ramaient de toutes leurs forces pour s'éloigner des flammes, un gardien sortit son pistolet et le déchargea par-dessus l'épaule d'un bagnard, explosant la tête d'un énorme serpent qui essayait de se hisser dans l'embarcation. Ils se rendirent compte alors que les chaloupes étaient entourées de reptiles qui nageaient pour fuir l'incendie. Une vision de cauchemar qui a hanté nombre de mes nuits guyanaises.

Il y avait une sorte de malédiction sur ces îles du Salut où tant d'hommes avaient tellement souffert à l'époque du bagne. J'envisageais de tourner sur l'île Saint-Joseph où avaient été enfermés les plus irréductibles des prisonniers et dont les bâtiments étaient, paraît-il, remarquablement conservés. Tout le monde me le déconseillait. L'île Saint-Joseph passait pour être hantée par les

âmes des gardiens qui y avaient été enterrés. En effet, à l'extrémité de l'île, en contrebas du plateau sur lequel avait été édifié le « quartier des irréductibles », avait été aménagé un cimetière pour les gardiens morts pendant leur service en Guyane. Sur chaque pierre tombale était gravée une courte biographie, passionnante puisqu'elle précisait généralement les circonstances de leur décès. Or, mois après mois, on constatait au cours des visites d'inspection la disparition de ces pierres tombales qui pesaient chacune plusieurs dizaines de kilos et qui étaient donc pratiquement intransportables. D'autant plus intransportables que le débarcadère qui permettait d'accéder à l'île du temps du bagne était en ruine et qu'on ne pouvait plus y accoster qu'avec les canots pneumatiques de la Légion étrangère.

Personne n'avait trouvé d'explication cohérente à la disparition de ces pierres tombales. En désespoir de cause, on avait installé près de l'ancien débarcadère un petit poste de garde occupé par trois légionnaires volontaires qui se relayaient tous les trois jours.

Lorsque nous débarquâmes sur l'île Saint-Joseph pour un repérage des lieux avec la directrice de production du film, il faisait une chaleur accablante. Il ne faisait que 35 °C, mais les 100 % d'humidité rendaient tout effort épuisant. J'exposai aux légionnaires de garde mon intention d'aller visiter le « quartier des irréductibles » au sommet de l'île, puis de redescendre de l'autre côté pour jeter, par pure curiosité, un œil sur ce cimetière des gardiens dont on m'avait tant parlé.

Les militaires me mirent immédiatement en garde. Tous ceux qui s'étaient risqués de l'autre côté de l'île en avaient gardé un mauvais souvenir. Quant à eux, ils attendaient une vacation radio et n'avaient aucune envie de nous accompagner.

Sans tenir compte de leur avertissement, nous partîmes donc à l'aventure avec la directrice de production. Effectivement, les bâtiments du « quartier des irréductibles » étaient en excellent état. Il y avait encore, rivées aux murs, les chaînes qui entravaient les chevilles et les poignets des bagnards. Il régnait pourtant dans les lieux une atmosphère angoissante, accentuée par le grouillement des serpents qui rampaient autour des bat-flanc de béton.

La directrice de production était plutôt du genre « dure à cuire ». Elle me suivit donc sans hésiter sur le sentier qui descendait vers le cimetière des gardiens, situé le long d'un rivage rocheux battu par les vagues, mais cerné sur trois côtés par la forêt.

A peine arrivés au milieu des tombes, nous fûmes saisis par une angoisse inexplicable. Était-ce l'effet de notre imagination ou le bruit du vent ? Il nous semblait entendre des murmures, parfois des

voix presque distinctes en provenance de la forêt.

Elle m'attrapa alors par le bras, me désignant un bouquet d'arbres juste derrière les tombes. On avait l'impression que des silhouettes se déplaçaient derrière les feuillages.

— Yves, on ne reste pas là. C'est sûrement idiot, mais j'ai peur.

Nous avons alors fait demi-tour pour rejoindre le sentier qui remontait vers le « quartier des irréductibles ». Nous étions encore au milieu des tombes lorsqu'elle a poussé un cri et est tombée évanouie sur une tombe brisée.

Dans l'impossibilité de la ranimer, j'ai fait appel à mes souvenirs de secouriste datant de mon service militaire et l'ai péniblement chargée sur mes épaules. La remontée du sentier a été un véritable calvaire. J'étais si épuisé qu'en arrivant au sommet je n'avais même plus l'énergie de crier. Je voyais bien les légionnaires devant leur poste de garde, mais je n'avais pas la force de les appeler. L'un d'eux a fini par nous apercevoir et ils sont aussitôt arrivés pour nous secourir.

La directrice de production était tellement traumatisée qu'après une nuit à l'hôpital de Cayenne il a fallu la rapatrier sur Paris dès le lendemain. A la seule perspective de devoir revenir en Guyane, elle a préféré renoncer à travailler sur le film.

Quant à moi, je n'en avais pas fini avec la malédiction des îles du Salut. Je passai la nuit suivante sur l'île Royale, où la résidence du « gouverneur des îles » du temps de la colonie pénitentiaire avait été transformée en hôtel. Depuis le bâtiment principal qui abritait la réception et le restaurant, un grand escalier taillé dans la roche par les bagnards descendait vers le rivage où les maisons des gardiens avaient été aménagées en chambres d'hôte.

L'établissement était tenu d'une main de fer par une grande femme sèche d'un certain âge, perpétuellement habillée de noir, dont les manières câlines lui avaient valu d'être surnommée par le personnel et par la clientèle locale « la mère Tape-dur ».

Le lendemain matin, je remontais jusqu'au restaurant pour prendre le petit déjeuner lorsque j'aperçus la silhouette sombre de la mère Tape-dur en haut des marches. Raide comme la justice, elle m'apostropha sans ménagement :

— Monsieur Boisset, on a reçu un coup de téléphone pour vous. Avec le décalage horaire, c'était le milieu de la nuit. Je n'ai pas jugé utile de vous réveiller. Ça n'aurait rien changé. Votre père est mort hier soir à Paris. Je suis désolée.

Bien que je n'aie pas toujours entretenu les meilleures relations avec mon père, le choc était rude. J'ai terminé en quarante-huit heures les repérages à Saint-Laurent du Maroni et sur la rivière Mana, et je suis rentré à Paris aussi vite que j'ai pu, juste à temps

pour l'enterrement.

Trois mois plus tard, j'étais de retour sur l'île Royale pour le tournage avec Christophe Malavoy. Un matin, nous remontions de nos chambres pour le petit déjeuner lorsque nous aperçûmes la mère Tape-dur qui nous attendait en haut des marches. Evidemment, j'avais raconté à Christophe les circonstances dans lesquelles j'avais appris la mort de mon père. Il m'a pris affectueusement le bras.

— Ça doit te faire un drôle d'effet de voir la vieille en haut de son escalier.

Cette fois, c'est Christophe que la mère Tape-dur a apostrophé sans beaucoup plus de ménagement.

— Monsieur Malavoy, on a reçu un coup de téléphone au milieu de la nuit. Votre père est mort hier soir. Je suis désolée.

Apparemment, la malédiction des îles avait encore frappé.

Beaucoup de scènes du film étaient situées dans le camp de la Transportation de Saint-Laurent du Maroni. Au cours des repérages, j'avais pu constater l'état lamentable dans lequel se trouvaient les bâtiments, envahis par la forêt amazonienne et squattés par des centaines de réfugiés du Surinam voisin, mais aussi par des prostituées brésiliennes et des junkies de toutes origines.

En vingt ans, les Bâtiments de France avaient tout juste restauré la chapelle et le bureau du commandant. Pour pouvoir envisager d'y tourner, il fallait entreprendre des travaux pharaoniques : expulser et reloger les squatters, défricher des hectares de forêt, nettoyer les cachots, remonter les bâtiments pénitentiaires. Quelques années auparavant, la production américaine du film de Franklin J. Schaffner, *Papillon*, avec Steve McQueen, avait jeté l'éponge et jugé plus rationnel de reconstruire entièrement le camp de la Transportation au Venezuela.

Pour l'excellent préfet de Cayenne, Jean-François Di Chiara, qui ne ménageait pas ses efforts pour nous aider, il n'y avait qu'une solution, l'armée, et plus particulièrement la Légion étrangère dont les moyens en hommes et en matériel étaient considérables en Guyane.

Malheureusement, les relations entre le préfet Di Chiara et le général Delapierre, commandant en chef des Forces françaises dans la Caraïbe, n'étaient pas au beau fixe. Leur inimitié était notoire. A telle enseigne que, compte tenu de la forte corpulence du préfet et de la petite taille du général, on les avait surnommés Titi et Gros Minet.

Pour tout arranger, le général Delapierre, qui s'était illustré dans un régiment de parachutistes pendant la guerre d'Algérie, avait peu

apprécié R.A.S. et *Allons z'enfants*. Il fit donc savoir au préfet qu'il s'opposerait formellement à toute collaboration de ses troupes avec un cinéaste gauchiste et ouvertement antimilitariste.

Le préfet Di Chiara crut alors de bonne politique d'organiser le dimanche suivant un déjeuner décontracté dans les jardins de sa résidence. Tout le monde était en jeans, voire en short. Le général se présenta à l'heure dite en grand uniforme d'apparat, bardé de ses décorations et flanqué, non pas de sa femme, mais de son aide de camp, le capitaine Balavoine, un jeune officier très sympathique, frère du chanteur récemment disparu dans un accident d'hélicoptère.

Pendant tout le déjeuner, le général ne desserra pas les dents. Il opposa un silence glacial aux tentatives du préfet pour amener la conversation sur l'affaire Seznec. Il s'éclipsa au café, prétextant des obligations urgentes, et précisant qu'il n'était venu à ce déjeuner que sur réquisition du préfet. A toutes fins utiles, il ajouta que ses troupes et son matériel étaient déjà programmés pour les mois suivants dans des opérations qui lui paraissaient plus utiles que le tournage d'un film.

L'héroïque médiation du préfet avait bel et bien débouché sur un désastre diplomatique. Rentré à l'hôtel en fin d'après-midi, je reçus un coup de téléphone du capitaine Balavoine. Il avait longuement discuté avec le général et lui avait arraché son accord pour une rencontre avec moi. Seul à seul. D'homme à homme.

— Vous verrez, il a son caractère. Mais dans le fond, c'est un brave type. En vous y prenant bien, je suis sûr que vous pourrez le convaincre de vous aider.

Rendez-vous fut pris pour le lendemain soir à la Crique. A l'époque, la Crique était encore un quartier mal famé de Cayenne. Un enchevêtrement de petites rues sales et mal éclairées où se bousculaient dans les bordels, les boîtes de nuit et les bars à matelots une foule de militaires en goguette, de prostituées et de travestis brésiliens, d'ivrognes et de drogués en tous genres.

Dans la cour intérieure d'un petit restaurant antillais, le général et Balavoine m'attendaient sous une tonnelle un peu à l'écart, attablés devant de solides ti-punches. Le général ne se perdit pas en préambules inutiles.

— Alors, monsieur le cinéaste de gauche, ici au moins, ça vous change du beau monde des politicards !

Tandis que défilaient les ti-punches, s'engageait, habilement arbitrée par Balavoine, une polémique musclée sur les événements d'Algérie. Au cinquième verre de rhum, on se réconciliait autour de notre commune amitié pour le commandant Pouget. Le général

s'était renseigné et avait appris que Pouget avait de l'estime pour moi. C'était le meilleur des passeports. Balavoine avait raison. Au ti-punch suivant, le général était d'accord pour nous aider.

La semaine suivante, les bulldozers de la Légion investissaient le camp de la Transportation à Saint-Laurent du Maroni. En deux mois, les militaires ont accompli un travail extraordinaire. Ils ont arraché des centaines d'arbres, délogé une demi-douzaine d'anacondas réfugiés dans la végétation, nivelé le sol, reconstruit les bâtiments administratifs et les cachots. Lorsque nous avons commencé le tournage, le site était presque entièrement réhabilité à l'identique de la grande époque de la colonie pénitentiaire.

Il faut dire que nous étions soutenus par un type extraordinaire, Marc Vizi, le jeune sous-préfet de Saint-Laurent du Maroni. A trente ans, il administrait un territoire grand comme la France. Il devait régler au mieux les problèmes des bonis, ces descendants des esclaves noirs qui s'étaient autrefois enfuis dans la forêt et étaient revenus tout récemment vers la civilisation. Il devait aussi pacifier les relations entre les Indiens et les orpailleurs clandestins, et calmer l'agitation des « jungle commandos » du turbulent Johnny Brunswick, le leader de la rébellion au Surinam, de l'autre côté du Maroni. Il trouvait pourtant le temps et l'énergie de nous aider à résoudre les innombrables problèmes qui se posaient tout au long du tournage.

C'est aussi Marc Vizi qui nous a fait découvrir l'extraordinaire phénomène de la ponte des tortues géantes sur la plage de Mana, à l'embouchure du Maroni. Pendant un mois, toutes les nuits, ces tortues qui pèsent plus d'une tonne et mesurent plusieurs mètres de long arrivent en nageant depuis les îles Galapagos pour déposer leurs œufs sur la plage de Mana. Et pas sur une autre.

Vers minuit, on voit soudain apparaître sur la crête des vagues qui déferlent vers le rivage une tête, puis une autre, puis dix, puis vingt. On croirait des têtes de nageurs. Lorsque les tortues se rapprochent, on commence à distinguer leur masse monstrueuse. Elles prennent pied sur le sable et avancent lentement sur la plage, apparemment sans vous voir, prêtes à vous écraser. Au bout de quelques mètres, elles creusent un trou dans le sable, y déposent leurs œufs, gros comme des œufs d'autruche, les enfouissent soigneusement avant de repartir vers la mer en poussant d'étranges gémissements. Pourquoi viennent-elles pondre leurs œufs précisément sur la plage de Mana ? Personne n'a encore trouvé d'explication. Plus étrange encore, à peine sorties de leurs œufs, les tortues se dirigent vers la mer et nagent avec une énergie insensée jusqu'aux Galapagos.

Revenus en France, ce sont d'autres problèmes que nous eûmes vite à affronter. Raymond Gérôme, excellent acteur de théâtre, jouait avec beaucoup d'autorité le président de la cour d'assises chargée de juger Seznec. Madeleine Robinson incarnait avec émotion la mère de l'accusé.

Lorsque je les avais engagés, j'avais totalement oublié qu'ils avaient été quelques années auparavant au cœur d'un terrible psychodrame lorsqu'ils jouaient ensemble la pièce à succès d'Edward Albee, *Qui a peur de Virginia Woolf ?*. Ils s'étaient immédiatement détestés, et les insultes et les coups qu'ils échangeaient chaque soir étaient loin de relever des artifices de l'art dramatique.

A la fin de cette querelle, Madeleine Robinson saisissait un chandelier en cuivre, en fait un accessoire en caoutchouc, et assommait fictivement Raymond Gérôme. Un soir où elle devait être particulièrement énervée, Madeleine a pris un vrai chandelier et a réellement assommé son partenaire. Il a fallu interrompre la représentation et transporter à l'hôpital Raymond Gérôme qui l'avait attaquée en justice et l'avait fait lourdement condamner. Depuis, ils ne s'adressaient plus la parole.

Chacun ignorait que l'autre jouait dans le film et surtout qu'ils se trouvaient réunis dans la longue scène de la cour d'assises. Lorsque j'arrivai au studio, je trouvai la production en ébullition. Madeleine Robinson et Raymond Gérôme s'étaient enfermés dans leurs loges respectives et refusaient d'en sortir pour jouer la comédie avec quelqu'un dont la seule présence leur était insupportable.

Il était hors de question de les remplacer car l'un et l'autre avaient déjà tourné dans des séquences importantes du film. Je parlentai longuement avec chacun des deux antagonistes avant de trouver une solution satisfaisante pour les ego survoltés des deux comédiens. On aménagea à travers les studios deux itinéraires radicalement différents pour accéder directement au plateau de tournage. Raymond Gérôme venait directement depuis l'arrière du studio s'installer dans son majestueux fauteuil de président de la cour d'assises tandis que Madeleine Robinson traversait toute la salle d'audience pour prendre place au banc des témoins. Pendant toute la scène, ils n'échangèrent pas un regard et un astucieux montage de plans rapprochés donna l'illusion qu'ils s'affrontaient dans le prétoire.

Ces aléas pittoresques n'ont pas empêché *L'Affaire Seznec* d'être une réussite totale. Malgré les prises de position de Patrick Le Lay en faveur du film (ou à cause d'elles), les programmeurs commerciaux de TF1 n'y croyaient pas. Ils prétendaient, injure

suprême à leurs yeux, que c'était un film pour Arte, pas pour TF1.

Les deux épisodes furent donc diffusés le même soir l'un à la suite de l'autre. C'était une programmation suicidaire. Avec les coupures publicitaires, le film se terminait vers 1 heure du matin ! Un horaire rédhibitoire pour la France qui se lève tôt.

Malgré cet ultime coup de pied de l'âne, l'audience fut triomphale. Plus de téléspectateurs qu'un grand match de foot, et probablement, à ce jour, l'un des plus grands succès qu'ait jamais remporté une fiction télévisée en France.

Quelques mois plus tard, à la cérémonie des 7 d'or, nous faisons à nouveau un carton plein. Meilleur film, meilleure réalisation, meilleur scénario. Je regrettais simplement que Christophe Malavoy n'ait pas remporté en prime le 7 d'or de la meilleure interprétation. Il l'aurait amplement mérité.

Ces mois d'un travail acharné avaient débouché sur un des succès qui m'ont fait le plus chaud au cœur. C'était le triomphe d'un film populaire ambitieux et sans concessions.

Frontière du crime : les charmes discrets de l'Actors Studio

Pendant la post-production de *Seznec*, j'avais commencé à travailler avec Jorge Semprún sur l'adaptation du livre-somme de Jean-Denis Bredin consacré à l'affaire Dreyfus. C'était une entreprise considérable dont les producteurs Dominique Ambiel et Philippe Cottureau ne savaient pas encore si elle serait destinée au cinéma ou à la télévision. Les délais que demandait Jorge pour écrire le scénario risquaient de me laisser quelques loisirs. D'autant plus qu'après avoir beaucoup hésité il venait d'accepter le ministère de la Culture du nouveau gouvernement espagnol. Les devoirs de sa charge risquaient fort de retarder encore la rapidité très aléatoire de son travail.

En accord avec Semprún et avec les producteurs de *L'Affaire Dreyfus*, j'acceptais donc de tourner pour les télévisions américaine et canadienne *Sleep with the Devil*, un petit film noir tiré d'un roman de l'excellent auteur « hardboiled » Day Keene. Curieusement, le titre devait plus tard être traduit par les décideurs de la télévision française par la bizarre appellation de *Frontière du crime*. Un titre d'autant plus saugrenu qu'il n'y avait dans le film ni frontière ni crime à proprement parler.

Sleep with the Devil racontait la descente aux enfers d'un type employé par la mafia pour récupérer les dettes de jeu impayées par de pauvres bougres malchanceux des bas-fonds de Montréal. Pour les obliger à payer, il leur brisait un doigt. Une méthode couramment employée par la mafia pour convaincre les récalcitrants.

L'acteur pressenti pour incarner le récupérateur était Nick Mancuso, un comédien talentueux remarqué dans les premiers films de Francis Ford Coppola et de Martin Scorsese. Nick était un cousin éloigné du clan Mancuso, une des principales familles de la mafia américaine, et on murmurait qu'il avait été imposé sur certaines productions grâce à sa parenté avec les Mancuso.

Sa carrière, malgré son charme et son talent indiscutable, avait marqué le pas car il avait la réputation de casser volontiers la gueule des metteurs en scène qui voulaient lui imposer leur volonté. Nos premiers rapports avaient été chaleureux mais je me méfiais de son caractère difficile.

Le premier jour de tournage, un peu pour l'impressionner, j'avais

fait préparer un mouvement de grue assez compliqué. On le filmait dans la rue, on escaladait avec lui l'escalier d'un bungalow. Il s'arrêtait sur le palier, frappait et, n'obtenant pas de réponse, enfonçait la porte pour pénétrer dans l'appartement. La caméra le suivait, entrait par la fenêtre et découvrait un type terrorisé que Nick obligeait brutalement à s'asseoir sur une chaise.

Nick avait l'air enchanté. Tout se passait pour le mieux jusqu'au moment où il sembla envahi par une grande perplexité. Il désigna une autre chaise, un peu plus loin dans la pièce, et se tourna vers moi, l'air angoissé.

— Pourquoi dois-je l'asseoir sur cette chaise plutôt que sur l'autre ?

Faussement décontracté et sentant les ennuis venir, je répondis :

— Parce qu'on a passé deux heures à éclairer cette chaise et que l'autre est dans l'ombre. Qu'est-ce que ça change pour toi ?

Nick m'attrapa par le bras et pointa vers moi un index menaçant.

— Je suis un acteur de l'Actors Studio, pas une marionnette. J'ai besoin de motivations, j'ai besoin de savoir pourquoi mon personnage se comporte d'une manière et pas d'une autre.

Pris de court, je sortis la première idée qui me passait par la tête.

— Parce que ton père était homosexuel.

Il me regarda, abasourdi. Son visage s'éclaira, comme saisi par une illumination divine.

— J'aime ça, Yves. Voilà une vraie motivation.

Le tournage se passa comme dans un rêve, au grand soulagement de l'équipe qui s'inquiétait déjà de la tournure prise par les événements. On passa au plan suivant.

Nick devait passer derrière la chaise de sa victime, lui attraper le bras, lui retourner l'épaule et, d'un coup sec, lui casser un doigt. Nick se tourna vers moi :

— Comment je fais ça ? Brutalement ?

— Surtout pas. Tu procèdes avec des gestes très doux. Ce sera beaucoup plus inquiétant. N'oublie pas que ton père était homosexuel.

Nick se frappa alors la tête, saisi par l'évidence de mes propos.

— Bien sûr, je suis vraiment un imbécile de ne pas y avoir pensé.

Pendant la préparation du plan, un peu agacé, je sortis fumer une cigarette dans la rue. Quatre semaines à trouver des motivations psychanalytiques pour chaque plan, ça promettait !

Je faisais quelques pas dans la rue et regardais distraitement la vitrine d'une librairie anglophone. Brusquement, je tombai en arrêt devant la couverture d'un bouquin : *Les 20 Cas majeurs du docteur Freud*. J'entrai, achetai le livre et demandai à la vendeuse de me faire un paquet cadeau.

En revenant sur le tournage, je tendis le paquet à Nick.

— Tiens, Nick, un cadeau utile !

Il prit le paquet, l'ouvrit et me regarda avec perplexité.

— Ecoute, Nick, on a vingt jours de tournage. Voilà vingt motivations. Le compte est juste, non ?

Son visage s'éclaira alors d'un grand sourire et il m'embrassa chaleureusement.

— J'aime ça ! Tu es grand, Yves. Jamais plus je ne t'emmerderai !

En un instant, aux yeux de Nick Mancuso, j'étais devenu un grand metteur en scène. Il a tenu parole et pendant les vingt jours de tournage n'a plus jamais été à la recherche de motivations.

Quelques jours plus tard, nous tournions dans la région des grands lacs lorsque nous avons été confrontés au phénomène surprenant de l'« été indien ». Nous étions à la fin de septembre mais on aurait pu se croire au printemps. Il faisait un soleil radieux, une lumière sublime éclairait les feuilles rougies par l'automne des érables. C'était le paradis. Le soir, nous avons dîné en bras de chemise sur la terrasse de l'hôtel. Il n'y avait pas un souffle de vent et la journée du lendemain s'annonçait franchement magnifique.

En ouvrant mes rideaux, vers 7 heures du matin, je crus avoir une hallucination. Il était tombé un mètre de neige pendant la nuit. Avec la fin de l'été indien, la Côte d'Azur était devenue sans prévenir le Grand Nord canadien. On m'expliqua que cette chute de neige marquait le début de l'hiver et qu'il n'y avait aucune chance pour que le beau temps revienne avant le printemps prochain.

J'en fus quitte pour réécrire les scènes qui raccordaient directement avec celles qu'on avait tournées la veille en évoquant, un peu acrobatiquement, dans le dialogue cette surprenante intrusion de l'« été indien » dans notre histoire.

Ces intempéries allaient vite servir de révélateur aux mentalités, un peu étranges pour nous Européens, qui sévissent sur un tournage américain. Avec l'arrivée surprise de la neige, j'avais été obligé de transposer certaines scènes prévues à l'extérieur dans des décors intérieurs de fortune.

En pleine tempête, j'allai retrouver dans sa caravane l'actrice canadienne Leah Pinsent pour lui expliquer les changements de texte. Mes feuilles de scénario à la main, je refermai précipitamment la porte. A peine étais-je entré, la porte se rouvrait brutalement et le vent faisait voler mes papiers en tous sens. Je refermai aussitôt la porte qui se rouvrait immédiatement sous la poigne énergique de mon assistant canadien. Comme je m'étonnais de son comportement, il protesta aussitôt de ses excellentes intentions.

— C'est dans votre intérêt, monsieur. Si vous vous enfomez avec elle, l'actrice pourrait se plaindre d'un comportement inapproprié.

J'imaginais mal la charmante Leah Pinsent m'accuser d'avoir voulu la violer dans sa caravane au milieu de la tempête. Mais faisant contre fortune bon cœur, nous continuâmes à travailler en nous pelant de froid. J'ajouterai que ces conditions climatiques, pour le coup franchement inappropriées, auraient plutôt eu tendance à nous donner l'idée de nous réchauffer l'un contre l'autre.

Au cours du tournage d'une scène de bagarre dans un bistrot, je fus confronté à une autre bizarrerie du système américain.

Une vingtaine de figurants devaient insulter Nick Mancuso. Sans doute d'un naturel pacifique et peut-être engourdis par le froid, ils étaient singulièrement apathiques. Je me suis approché d'eux en essayant de les galvaniser. J'ai tout de suite remarqué une certaine agitation dans le groupe compact des « line producers » chargés par la chaîne américaine de surveiller la bonne marche du tournage.

L'un d'eux a fini par s'enhardir jusqu'à venir me trouver, l'air très embêté.

— Arrêtez ça tout de suite, Yves. Vous allez nous ruiner si vous continuez.

Devant ma perplexité, sa petite machine à calculer à la main, il m'a expliqué comme à un enfant :

— Vous avez déjà dépensé près de 3 000 dollars en parlant aux figurants. Chaque fois que vous adressez directement la parole à un figurant, il passe au statut et au salaire de comédien. De 50 dollars, son salaire grimpe à 400 dollars. Alors, faites le calcul. Pour vous adresser aux figurants, il vous faut passer par l'intermédiaire de votre assistant.

J'aurais difficilement pu imaginer qu'aux Etats-Unis il ne faisait pas partie des attributions du metteur en scène de diriger les figurants. Je n'aurais pas imaginé non plus la pudeur de rosière avec laquelle les Américains ont parfois tendance à se pencher sur leur passé récent.

J'effectuais pour le même film des repérages dans l'Ontario, pas très loin de Toronto. Au détour d'une petite route qui longeait la frontière américaine, nous tombâmes sur des grands baraquements de bois entourés de barbelés et surmontés de miradors. Un véritable camp de concentration à proximité des chutes du Niagara. Surpris, j'interrogeai l'adjoint au maire qui nous accompagnait pendant ces repérages.

Vaguement gêné, il m'expliqua que ces bâtiments auraient dû être démolis depuis longtemps et qu'ils allaient d'ailleurs l'être

prochainement. J'insistai tellement qu'il finit par m'avouer à contrecœur qu'il s'agissait des vestiges d'un camp d'internement construit pendant la dernière guerre mondiale pour y déporter les nombreux Japonais qui résidaient sur la côte Ouest au moment de Pearl Harbour.

J'ai appris par la suite que, pendant les très durs hivers 1942-1943 et 1943-1944, plusieurs centaines de Japonais étaient morts de froid et de privations dans ce camp de concentration soigneusement évacué de la mémoire officielle.

Une découverte étrange qui me ramenait indirectement vers *L'Affaire Dreyfus* dont j'espérais que Jorge Semprún fût en train de terminer l'écriture, de l'autre côté de l'Atlantique.

Le Tunnel : un western pyrénéen

En rentrant à Paris, je fus bien obligé de constater que ses obligations de ministre de la Culture n'avaient pas laissé beaucoup de temps à Jorge Semprún pour avancer le scénario de *L'Affaire Dreyfus*.

L'inactivité étant, plus encore que la paresse, mère de tous les vices, je me lançai dans le tournage de films publicitaires, parfois amusants à tourner, rarement compromettants et toujours gratifiants sur le plan financier.

Le dernier jour de tournage d'un spot à la gloire de je ne sais plus quelle marque automobile, nous filmions dans les Pyrénées les évolutions d'une voiture sur les solitudes désertiques du col de Marie-Blanque. Le brouillard a rapidement envahi les hauteurs rendant les prises de vues impossibles.

Soudain a surgi de la brume une horde de hippies dépenaillés que menait un type bizarre avec une grande plume d'aigle plantée au sommet du crâne. C'était Eric Pétetin, l'Indien de la vallée d'Aspe, le Spartacus du tunnel du Somport.

Avec ses amis, il avait traversé à pied les montagnes dans le but de me convaincre de filmer leur combat contre un projet – d'après eux naturicide –, d'autoroute au cœur des vallées des Pyrénées.

Eric Pétetin avait longtemps été guide de haute montagne avant de se fixer dans la vallée d'Aspe, un havre de paix miraculeusement préservé des miasmes de la modernité. Pas fous, c'est d'ailleurs dans cette vallée que s'étaient réfugiés les derniers ours des Pyrénées.

Depuis des années, Pétetin était en révolte contre un projet pharaonique d'autoroute européenne censée traverser par le centre les Pyrénées, évitant ainsi, pour rejoindre l'Espagne, de passer par les zones en perpétuelle ébullition autonomiste de la Catalogne et du Pays basque.

L'Indien et ses amis, au fur et à mesure de l'avancement des travaux, avaient multiplié les actions, parfois violentes, contre les chantiers de l'autoroute. Sous le coup de plusieurs condamnations, ils vivaient retranchés à la Goutte d'eau, une petite gare désaffectée de l'ancien train régional Pau-Campfranc.

Les gens du coin étaient partagés. D'un côté, ils n'avaient pas une passion pour les ours qui dévoraient parfois leurs brebis, et ils se méfiaient un peu des amis anarchistes de Pétetin qui se promenaient volontiers tout nus et passaient leurs soirées à fumer des substances prohibées. De l'autre, ils voyaient d'un mauvais œil se préparer une

invasion de camions et de voitures qui fileraient vers l'Espagne sans s'arrêter.

Cet affrontement entre la tradition et le modernisme, dans un climat de western contemporain, me passionna immédiatement. Rentré à Paris, j'en parlai aussitôt à Paul Nahon et Bernard Benyamin qui avaient fait d'« Envoyé spécial » une grande émission de reportages.

Ils m'ont tout de suite donné leur feu vert et je suis retourné dans la vallée d'Aspe, devenue entre-temps un véritable champ de bataille. Les passions se cristallisaient autour du tunnel du Somport qui devait permettre à l'autoroute de traverser les Pyrénées de part en part. Un gain de temps considérable, certes, mais aussi la menace d'une pollution terrifiante.

Il y avait donc dans la vallée les anti-tunnel regroupés autour d'Eric Pétetin et les pro-tunnel rassemblés autour du jeune député Jean Lassalle qui allait connaître par la suite une certaine notoriété à l'Assemblée nationale en tant que chanteur de charme et en tant que gréviste de la faim.

En fait, dans les deux camps, on était tout aussi sincère, tout aussi passionné et parfois tout aussi violent.

J'ai donc essayé de construire un reportage honnête qui donnait la parole aux uns et aux autres. Mais il est bien évident que mon cœur balançait plutôt vers les amoureux de la nature que vers les bétonneurs un peu viandards. D'autant plus que, emporté par sa rage contre Pétetin, Lassalle avait laissé se développer une « milice valléenne », un peu sur le modèle des « vigilantes » américains. Le reportage stigmatisait leurs actions violentes comme l'incendie des wagons-dortoirs de la Goutte d'eau, attaquée à coups de cocktails Molotov.

Le film n'était pas tendre non plus avec les pouvoirs publics et avec les élus locaux qui, toutes tendances politiques confondues, de François Bayrou au socialiste Labarrère, s'entendaient pour défendre la calamiteuse autoroute. On a d'ailleurs souvent murmuré que les juteuses subventions européennes avaient sans doute donné lieu à des rétrocommissions qui n'ont pas été perdues pour tout le monde.

C'est avec un ensemble touchant que les édiles de tous bords ont tenté de faire interdire la diffusion du film. Hervé Bourges, alors président de France 2, a tenu bon. Baptisé « Danse avec les ours », le reportage est passé dans le cadre de l'émission « Envoyé spécial », a suscité des réactions passionnées et même une intervention à la Chambre des députés.

Jean Lassalle a alors commis une erreur tragique. Au cours du débat qui suivait une projection du film dans la région de Pau, il s'en est violemment pris à moi.

— Après ce film, si tu reviens dans la vallée, tu es un homme mort.

C'est exactement ce qu'il fallait me dire pour que je n'aie plus qu'une envie : revenir dans la vallée et voler au secours de Pétetin.

Dès le lendemain, je réussissais à vendre à Claude de Givray, qui avait vu et aimé « Danse avec les ours », le principe d'un polar westernien autour de la bataille de la vallée d'Aspe.

Une semaine plus tard, nous étions déjà en train d'écrire avec Alain Scoff *Le Tunnel* dont le scénario était une transparente évocation de l'affaire de l'autoroute du Somport.

Le tournage a été émaillé d'incidents dignes de la guerre du Johnson County entre éleveurs et ranchers, si puissamment racontée par Michael Cimino dans *La Porte du paradis*. Les fous furieux de la « milice valléenne » recrutés par Jean Lassalle nous ont attaqués à plusieurs reprises à grand renfort de cocktails Molotov, leur arme favorite. Ils en sont arrivés à précipiter des blocs de rocher sur l'équipe de prises de vues, depuis les falaises qui surplombaient le décor. Lorsque nous avons tourné à la Goutte d'eau, le camp retranché de Pétetin, nous avons disposé tous les camions de la production en cercle autour de la petite gare désaffectée, un peu comme les chariots des caravanes d'émigrants encerclés par les Indiens. On était vraiment en plein western pyrénéen.

Il n'est pas exagéré de dire que l'ambiance sur le plateau était chaude bouillante. De Macha Méril à Gérard Klein, en passant par Catherine Wilkening et Marc Chapiteau qui incarnait le clone de Pétetin, tous les acteurs étaient galvanisés par cette impression de vivre dans la réalité tout ce qui était raconté dans le scénario.

C'est pourtant après le tournage que le pire restait à venir. Le film mettait clairement en lumière les magouilles et les pots-de-vin auxquels avaient servi de prétexte les travaux gigantesques de l'autoroute. Mais ce que, en toute bonne foi, j'ignorais, c'est que certaines entreprises impliquées étaient des filiales du groupe Bouygues, la plus grande société de travaux publics en France. Mais aussi le principal actionnaire de TF1.

Les élus locaux ont donc alerté Martin Bouygues en s'étonnant qu'une chaîne qui lui appartenait finance un film qui présentait ses filiales comme des repaires d'escrocs et de malfaiteurs. Martin Bouygues, qui n'avait évidemment jamais entendu parler du *Tunnel*, est tombé des nues. Il a aussitôt appelé Patrick Le Lay pour lui demander ce qui se passait avec ce film.

Le Lay n'avait aucune idée du contenu exact de ce petit polar apparemment sans conséquences. Il a passé un savon à Claude de

Givray et nous a convoqués pour une projection le lendemain matin à 8 heures dans la salle de vision de TF1. Étaient réunis pour cette présentation très privée Patrick Le Lay, Etienne Mougeotte, Claude de Givray et moi. De Givray, qui était pourtant un solide gaillard, était tétanisé dans son fauteuil. La projection s'est déroulée dans un silence glacial.

Lorsque la lumière s'est rallumée, Patrick Le Lay s'est dressé, les mains dans les poches.

— Messieurs de Givray et Boisset, je ne vous dirai qu'un mot, bravo ! Je suppose que vous êtes tous les deux conscients que ce film ne sera jamais diffusé sur TF1.

Suivi de son alter ego Etienne Mougeotte, il a quitté la salle. Je suis resté seul avec de Givray, ruisselant de sueur et littéralement paniqué. Il a résumé sobrement la situation.

— On n'est pas dans la merde !

En fait, Patrick Le Lay, généralement si clairvoyant, s'était trompé. Informés de l'incident, des journalistes du *Canard enchaîné* et du *Nouvel Observateur* ont écrit des articles ironiques sur l'autocensure de TF1 et ont annoncé leur intention de se pencher sur les étranges dérives de l'autoroute du Somport.

Inquiet des dommages collatéraux qui risquaient d'en résulter pour le groupe Bouygues si le film n'était pas diffusé, l'état-major de TF1 a complètement changé de stratégie. Pour ne pas se voir reprocher d'avoir placardisé *Le Tunnel*, ils l'ont programmé en catastrophe un soir de départ en vacances. Le pire jour de l'année ! En dépit de cette manœuvre, les téléspectateurs qui n'étaient pas ce soir-là coincés sur les autoroutes ont regardé en masse le film qui a réalisé un très bon score d'Audimat. Encore un cas qui montre bien comment les tentatives maladroites de censure peuvent se retourner contre leurs instigateurs. En revanche, je n'étais plus vraiment le bienvenu chez TF1. Encore une porte qui se fermait.

Pour le mouvement écologiste de Pétetin, ce fut pourtant le commencement de la fin. Les autorités s'acharnèrent sur l'Indien de la vallée d'Aspe. Pour avoir montré ses fesses à un officier de CRS pendant une manifestation anti-tunnel, il fut lourdement condamné à une peine de prison ferme. Le militaire était sans doute d'une grande fragilité psychologique puisque la vision des fesses de Pétetin l'avait suffisamment perturbé pour qu'il obtienne quinze jours d'arrêt de travail. Ce qui permettait à des juges probablement un peu serviles d'assimiler l'exhibitionnisme de l'Indien à des coups et blessures, passibles d'une peine de prison ferme.

Aussitôt après avoir purgé sa condamnation à la prison d'Angoulême, Pétetin fut à nouveau l'objet de la sollicitude des

pouvoirs publics. Il bénéficia d'une mesure d'internement administratif et passa plusieurs années entre les hauts murs d'un hôpital psychiatrique.

Privé de son leader charismatique, le mouvement de protestation contre l'autoroute de Somport s'essouffla rapidement. Achievés à la hâte, les travaux du tunnel se révélèrent gravement bâclés. Des ruissellements d'eau dangereux retardèrent de plusieurs années l'ouverture de l'autoroute. Il existait de fortes présomptions de corruption dans l'attribution des marchés. Elles ne débouchèrent sur aucune instruction judiciaire.

J'avais, dans la mesure de mes moyens, essayé d'aider le Dreyfus de la vallée d'Aspe. Il était temps que j'en revienne au condamné de l'île du Diable.

L’Affaire Dreyfus : le proscrit du cinéma français

Pendant que je guerroyais dans les Pyrénées, Jorge Semprún avait considérablement avancé dans l’écriture de *L’Affaire Dreyfus*. A partir du livre, « somme » de Jean-Denis Bredin, il avait accompli un remarquable travail de synthèse, dégageant habilement les lignes de force d’une histoire singulièrement complexe.

On peut d’ailleurs s’étonner que depuis le film de Méliès en 1899, c’est-à-dire en pleine affaire Dreyfus, jamais le sujet n’ait été abordé en France. Résolument prodreyfusard, le film de Méliès est probablement le premier film engagé du cinéma français. Georges Méliès jouait lui-même le rôle de Me Labori, l’avocat de Dreyfus. Ce qui valut à Méliès de se faire écharper par des spectateurs antidreyfusards qui l’avaient reconnu dans la rue en sortant de la projection du film et avaient cru qu’il était vraiment Fernand Labori.

Plusieurs films étrangers avaient abordé le sujet, de *La Vie d’Emile Zola*, de William Dieterle en 1937, jusqu’à *L’Affaire Dreyfus*, de Ken Russell, en 1980, en passant par le *J’accuse* de José Ferrer en 1958. Il y avait même un obscur film nazi dans les années 1930 destiné à prouver que l’antisémitisme en France était bien plus redoutable qu’en Allemagne.

A plusieurs reprises, des cinéastes français avaient essayé de se colleter avec cette histoire, parmi lesquels inévitablement André Cayatte et Costa-Gavras. Mais ils avaient dû renoncer en raison de l’opposition farouche de l’armée française à toute évocation cinématographique de Dreyfus.

Nous n’allions d’ailleurs pas tarder à faire les frais de cette hostilité de l’armée. Dès que le projet fut connu, le ministère de la Défense multiplia les pressions sur les producteurs Dominique Ambiel et Philippe Cottureau pour qu’ils renoncent à l’entreprise. Le film devait être financé conjointement par Antenne 2 et par Arte. L’armée les somma de ne pas participer à un film qui promettait, à ses yeux, d’être d’autant plus antimilitariste qu’il était confié au réalisateur de *R.A.S.* et de *Allons z’enfants*.

Il était bien évident qu’il ne fallait compter sur aucune aide de l’armée en hommes ou en matériel. Il était tout aussi évident que l’accès à tous les édifices militaires nous serait strictement interdit, en particulier l’Ecole militaire, décor incontournable de la dégradation et de la réhabilitation du capitaine Dreyfus.

Il se produisit alors un miracle. Un de plus. Depuis *Le Juge Fayard*,

j'étais resté très ami avec Philippe Léotard. Au cours d'un dîner, j'évoquai les difficultés insurmontables que je rencontrais avec l'armée. Philippe me regarda aussitôt de son œil bleu candide.

— Pourquoi tu n'en parles pas à mon frère ? Je suis sûr qu'il serait prêt à t'aider.

C'était le temps de la cohabitation et François Léotard, frère de Philippe, était alors ministre de la Défense. L'acteur dont l'addiction aux substances prohibées en tous genres était notoire, avait d'ailleurs coutume de dire :

— Mon frère est ministre de la Défense. Moi, je suis ministre de la Défence.

Quelques jours plus tard, le ministre de la Défence m'organisait donc une rencontre avec le ministre de la Défense.

François Léotard était quelqu'un de très ouvert et je n'eus guère de difficultés à le convaincre que ce serait l'honneur de l'armée de 1994 de contribuer à réparer une faute de l'armée de 1894. En reconnaissant officiellement au bout d'un siècle l'innocence, au demeurant incontestable, de Dreyfus, la « Grande Muette » pourrait enfin sortir de son silence et affronter la tête haute les bonnes consciences républicaines.

Le ministre m'arrangea donc une entrevue avec les officiers de son état-major pour leur exposer l'intérêt qu'aurait l'armée à participer à un film sur l'affaire Dreyfus. Le moins qu'on en puisse dire, c'est que mon ambassade ne fut pas récompensée par un succès franc et massif.

Lorsque je me présentai aux aurores au ministère de la Défense rue Saint-Dominique, l'état-major au grand complet était déjà rassemblé sous les lambris du bureau de Léotard. L'huissier m'introduisit solennellement. Les officiers se levèrent alors comme un seul homme.

— Monsieur le ministre, vous connaissez notre position sur cette affaire. Et nous n'en changerons pas.

Sans même me saluer, ni même me jeter un regard, ils passèrent devant moi et sortirent dignement du bureau avec la démarche un peu raide d'un groupe de pingouins dans un documentaire animalier.

La réaction de Léotard fut immédiate et dépourvue de ces nuances qu'en bon ancien séminariste il affectionnait souvent.

— Ce sont des cons ! Vous tournerez à l'Ecole militaire et dans tous les bâtiments militaires qu'il vous plaira. Je prendrai les décrets nécessaires.

Le choix de l'acteur qui allait avoir la lourde responsabilité d'incarner l'irréductible capitaine Dreyfus était d'une importance

capitale. J'avais remarqué de longue date Thierry Frémont, un jeune acteur dont l'énergie mâtinée d'ambiguïté m'avait frappé dans des films souvent un peu difficiles comme *Les Noces barbares*, de Marion Hansel.

Il me paraissait essentiel de représenter un Dreyfus désespérément innocent mais pas forcément sympathique. Il fallait éviter d'en faire une image d'Epinal et le montrer tel qu'il était, c'est-à-dire peu apprécié par ses camarades de promotion, à cause de ses manières hautaines et souvent blessantes. Militaire et patriote avant toute autre considération, il s'était même coupé de ses racines juives en refusant sèchement d'adhérer à l'Amicale des officiers israélites de l'armée française.

Pour mes producteurs, Thierry Frémont était un parfait inconnu. J'organisai donc une rencontre avec lui. Or, Thierry tournait à ce moment le rôle principal des *Démon de Jésus*, un film assez déjanté de Bernie Bonvoisin, le leader du groupe de rock alternatif « Trust ».

C'est donc un Dreyfus hirsute et barbu, avec une énorme tignasse rousse tressée en dreadlocks à la jamaïcaine, qui débarqua dans les bureaux de la production. En le voyant, Dominique Ambiel faillit tomber de sa chaise et hésita fortement à appeler le SAMU pour les prévenir que son metteur en scène était subitement devenu fou. Il me fallut déployer des trésors de diplomatie pour le convaincre que ce n'était pas un choix démentiel. Quand il revit par la suite Thierry sanglé dans son uniforme d'officier avec de fines lunettes cerclées de fer, il n'eut plus aucun doute. Et je crois qu'il est difficile aujourd'hui d'imaginer Dreyfus avec un autre visage que celui de Thierry Frémont.

Malgré la réhabilitation officielle de Dreyfus en 1906, l'armée française a vécu jusque dans les années 1960 dans la certitude quasi religieuse qu'il était réellement coupable et que les militaires avaient une fois de plus été trahis par les politiques. On enseignait à Saint-Cyr en termes à peine voilés que Dreyfus avait vraiment trahi et que son innocence n'avait été affirmée qu'à la suite d'un complot fomenté par les lobbies juif et franc-maçon, et destiné à affaiblir l'armée. La fracture dans les mentalités militaires s'était produite pendant la guerre d'Algérie, et la majorité des jeunes officiers formés après 1962 étaient convaincus de l'innocence de Dreyfus.

Grâce à l'intervention musclée de François Léotard, les portes de l'Ecole militaire et des Invalides nous étaient désormais ouvertes. Un beau matin, munis d'un ordre de mission signé par le ministre en personne, nous nous présentâmes donc avec le décorateur et le régisseur pour préparer le tournage des scènes clés de la dégradation et de la réhabilitation de Dreyfus. Les jeunes officiers

qui nous recevaient étaient d'une entière bonne volonté. Ils avaient l'air passionnés par le sujet et notaient scrupuleusement les demandes d'aménagement que nous leur formulions.

Nous nous trouvions dans la cour d'honneur lorsque l'aide de camp d'un des officiers qui commandaient l'école est venu me trouver. J'étais convoqué d'urgence dans le bureau du patron.

Sans prendre la peine de me saluer et de me proposer un siège, l'officier, assis derrière son bureau, entra directement dans le vif du sujet.

— Monsieur Boisset, je vous ai fait venir pour que les choses soient bien claires entre nous. J'ai reçu un ordre signé du ministre de vous ouvrir les portes de cette école. C'est l'ordre le plus déshonorant que j'aie reçu en trente-cinq ans de carrière. Je tiens à ce que vous sachiez que vous n'aurez pas un homme, un cheval, un fusil, un clou qui ne m'aurait pas été réclamé par écrit par le ministre. Je tiens aussi à ce que vous sachiez que tout ce que je pourrai faire pour vous emmerder, je le ferai. Au revoir, monsieur.

— Au moins, ça a l'avantage d'être clair.

— Très clair !

J'étais déjà sur le pas de la porte lorsque le général m'arrêta :

— Monsieur Boisset, il semble que nous ayons un ami commun.

— C'est possible.

— Vous connaissez bien le commandant Pouget, je crois ?

— J'ai beaucoup d'estime pour le commandant Pouget.

— Pouget me dit que vous êtes quelqu'un d'honnête. Alors, si vous êtes aussi honnête, est-ce que vous pourriez me soutenir les yeux dans les yeux que vous croyez un instant que le Juif était innocent.

Le pire est que cet officier était probablement sincère et convaincu contre toute évidence de la justesse de sa cause. Heureusement, les jeunes officiers avec lesquels nous avons travaillé pendant le tournage avaient une mentalité bien différente. Ils étaient convaincus de l'innocence de Dreyfus. Les imbéciles galonnés que j'avais connus pendant mon service militaire étaient pour la plupart partis à la retraite, et cette nouvelle génération d'officiers permettait d'espérer une armée vraiment républicaine.

En dehors des décors qui devaient obligatoirement être tournés à Paris, comme l'Ecole militaire, le mont Valérien ou l'Assemblée nationale, il avait été décidé pour d'évidentes raisons économiques de tourner l'essentiel du film à Prague. Les prix de revient y étaient deux fois moins élevés qu'en France.

Il existe à Prague un quartier qu'on a surnommé le « Petit Paris ». Il fut édifié un peu avant 1900 par des élèves du baron Haussmann,

et l'architecture de certains immeubles ressemble à s'y méprendre à celle du quartier de l'Opéra. Nous avions prévu d'y reconstituer les manifestations antisémites qui avaient eu lieu pendant le procès de Dreyfus. Les figurants devaient incendier des magasins juifs en hurlant des slogans hostiles à Dreyfus et aux Israélites. Mais si les figurants tchèques étaient moins chers que leurs homologues français, il s'avère qu'ils étaient au moins aussi antisémites que les antidreyfusards de la fin du XIX^e siècle.

Généralement, les figurants tchèques se caractérisaient par leur indolence et leur manque d'énergie. Je fus donc sidéré par le dynamisme avec lequel ils balançaient les cocktails Molotov et les pierres dans les vitrines des magasins autant que par la vigueur avec laquelle ils clamaient leurs slogans antisémites. Ils faisaient même l'effort, pour la circonstance, de crier en français « A bas les juifs ! » ou « Mort à Dreyfus ! ». Comme je les félicitais pour la conviction qu'ils mettaient dans ces scènes difficiles, ils me répondirent avec une franchise désarmante :

— Mais c'est formidable ! On est payés pour crier « Mort aux Juifs ! ». C'est ce qu'on pense tous sans avoir trop le droit de le dire.

Une réflexion qui donnait à penser que ce film sur Dreyfus répondait à une vraie nécessité. Et pas seulement en France et en Allemagne.

Pendant les repérages en Tchécoslovaquie, un autre incident m'avait profondément impressionné. Avant d'être déporté à l'île du Diable en Guyane, Dreyfus avait été enfermé dans plusieurs prisons, détruites aujourd'hui. Il nous fallait trouver l'équivalent de ces différentes prisons. On me signala qu'à quelques dizaines de kilomètres de Prague la citadelle de Terezin, autrefois Theresienstadt, construite par Vauban puis remaniée jusqu'à devenir pendant la guerre un camp d'extermination, était constituée de plusieurs prisons dont les cachots impressionnants pouvaient faire notre bonheur. Depuis la chute du régime communiste, la forteresse de Terezin avait été transformée en mémorial de la Shoah et était administrée par une association juive.

Par une sinistre matinée d'hiver, on m'emmena donc visiter Terezin. Une neige fine et grise tombait sur les murailles. Effectivement, en matière de prison, Terezin c'était un peu les Galeries Lafayette. On pouvait y trouver un choix exceptionnel.

A quelques mètres des cachots qui convenaient le mieux à mon projet se trouvait un grand bâtiment sans fenêtres, fermé de lourdes portes de fer. Lorsque je leur demandai si c'était encore une autre prison, mes guides, un peu gênés, me répondirent :

— Là, pendant la guerre, c'étaient les fours crématoires.

A l'intérieur, des ouvriers indifférents finissaient d'accrocher au-dessus des fours crématoires de grandes photographies pour une exposition temporaire. On y voyait des files d'enfants juifs squelettiques, entièrement nus, leurs vêtements soigneusement pliés sur les bras, qui attendaient devant les portes de fer. Sans savoir qu'aussitôt entrés ils seraient gazés sous des douches puis brûlés dans les fours. Sur leurs corps nus tombait la même neige fine et grise que le jour de notre visite.

J'ai alors été saisi par une sorte de vertige. Je me suis éloigné sans un mot de mes collaborateurs et je suis descendu à l'écart dans les fossés de la citadelle. Là, je me suis appuyé contre un mur et j'ai pleuré. Longuement. Aussi loin que je remonte dans ma mémoire, c'est la seule occasion où je me souviens d'avoir pleuré depuis mon enfance. Les images de ces enfants nus, grelottant de froid sous la neige dans l'ignorance de la mort atroce qui les attendait, m'avait été insupportable. Comme m'était insupportable l'idée de filmer à quelques mètres d'un endroit où des gens avaient tellement souffert des images de ce qui n'était, après tout, qu'une œuvre de fiction, même si elle était animée des meilleures intentions du monde.

Je suis remonté vers l'équipe du film qui m'attendait à la porte de la prison, déconcertée par un comportement qui ne me ressemblait guère.

— Désolé. On rentre à Prague. Je ne crois pas qu'on pourra tourner ici. On trouvera autre chose.

A peine rentré à l'hôtel, je recevais un coup de téléphone dans ma chambre. Une voix désagréable m'agressait en allemand.

— Vous êtes antisémite, monsieur Boisset ?

— Non, je ne crois pas. Pourquoi cette question ?

— Parce qu'il paraît que vous refusez de tourner votre film à Terezin.

C'était un des responsables juifs du Mémorial qui tentait de m'expliquer qu'il fallait absolument tourner notre film à Terezin. Son association avait besoin de notre argent. D'après lui, c'était une question de vie ou de mort pour le Mémorial.

Encore une fois, un choix difficile. Le lendemain, je donnais mon accord pour le tournage à Terezin. J'ai pourtant demandé à la décoration de construire un mur qui séparerait nos décors de prisons du camp d'extermination. Les acteurs et les techniciens n'ont donc jamais su qu'ils avaient tourné pendant plusieurs jours à quelques mètres des fours crématoires.

L'Affaire Dreyfus fut à l'origine de ma rencontre avec Bernard-Pierre Donnadiou, un comédien qui allait beaucoup compter pour moi tant sur le plan affectif que sur le plan professionnel. Il incarnait le commandant Henry, l'officier de renseignements qui

avait fabriqué le fameux bordereau dont les preuves truquées allaient permettre la condamnation de Dreyfus.

A l'inverse de la plupart des personnages qui ont marqué sa carrière, Bernard-Pierre était un océan de tendresse. Mais son extrême pudeur le poussait à dissimuler cette tendresse derrière des comportements brutaux, voire violents. Il ne supportait pas le mensonge, et l'hypocrisie le mettait en fureur. Evidemment, dans le milieu du cinéma, il était gâté. Dans la plupart des conflits qui lui ont valu la réputation d'un acteur ingérable, il avait raison sur le principe et radicalement tort dans la manière peu diplomatique avec laquelle il s'efforçait d'imposer son point de vue.

Un incident survenu il y a quelques années illustre bien l'enchaînement des faits qui conduisaient parfois Donnadiou à la catastrophe. Il aimait bien, entre deux tournages, lire des poèmes sur France Culture. Ce jour-là, il était particulièrement en retard pour se rendre de sa maison de Vaucresson à la Maison de la Radio. Pour un maniaque de la ponctualité comme lui, c'était une situation insupportable. En sortant de son garage, il s'aperçut que l'allée qui permettait d'accéder à la rue était bloquée par une voiture en stationnement. Furieux, il descendit de son imposant 4×4 , se planta au milieu de la rue et se mit à hurler d'une voix de stentor :

— Où il est, l'abruti, avec son tas de boue, que je lui fasse une tête ?

L'abruti au tas de boue était tranquillement en train de prendre un café dans la maison voisine. Impressionné par la menace, il se garda bien de se manifester.

Furieux, Bernard-Pierre est remonté dans son 4×4 , a démarré et a poussé la voiture mal garée jusqu'au mur d'en face. Affolé, le propriétaire est alors sorti en protestant. Donnadiou est descendu de son 4×4 , coupant court aux reproches de l'autre.

— Tu ne peux pas répondre quand on t'appelle, l'abruti ?

— Oui, mais ma voiture est abîmée.

— Il n'y a pas que ta voiture qui va être abîmée !

Vraiment agacé, Bernard-Pierre a étendu d'une droite bien sentie l'importun sur le trottoir. Il est ensuite remonté paisiblement dans sa voiture et est allé réciter ses poèmes sur France Culture.

En rentrant à Vaucresson, Donnadiou trouva devant son domicile une assemblée de joueurs de kèpis. L'abruti au tas de boue avait été transporté à l'hôpital et portait plainte contre lui. Cette fois-là, l'irascible interprète de *Rue Barbare* s'en sortit avec de forts dommages et intérêts et une condamnation à un mois de prison avec sursis.

Pendant le tournage de *L'Affaire Dreyfus*, contre toute attente, Donnadiou avec sympathisé avec Gérard Desarthe, excellent acteur

à tendance plutôt intellectuelle. Un commun amour de la poésie les avait rapprochés.

Un soir, nous étions allés dîner tous les trois dans un restaurant de Mala Strana, quartier typique de Prague, lové au pied du fameux château célébré par Kafka. En rentrant à l'hôtel, nous longions les rives du Danube lorsque nous fûmes doublés par une voiture de police, sirène hurlante. Dans une embardée digne des meilleurs épisodes de *Starsky et Hutch*, ils me forcèrent à m'arrêter le long du fleuve sur un parking isolé. Dans un très mauvais allemand, ayant remarqué mes plaques étrangères, ils me reprochaient un prétendu excès de vitesse. La réputation de corruption de la police tchèque était connue. Il s'agissait simplement de discuter le montant du bakchich qu'ils allaient exiger. Si Gérard Desarthe était terrifié, Bernard-Pierre n'entendait pas se laisser escroquer aussi facilement. Sous les yeux de Gérard, liquéfié d'inquiétude, il m'a pris le bras.

— Ces deux poulets, c'est des fiottes. Tu prends le petit, je prends le gros. On les plante et on se casse.

C'était une proposition alléchante, mais éventuellement lourde de conséquences. Au grand soulagement de Gérard Desarthe, j'ai donc négocié avec les ripoux pragois notre exfiltration pour la somme de vingt dollars. Si Bernard-Pierre s'était trouvé ce soir-là avec quelqu'un de moins timoré que moi, Dieu sait dans quelle galère se serait terminée cette aventure.

En tout état de cause, *L'Affaire Dreyfus* n'aura pas été un film inutile. Il a donné l'occasion à l'armée française de faire repentance et d'admettre officiellement, après un siècle de dénégations farouches, sa responsabilité dans la condamnation injuste de Dreyfus.

Le film fut couvert de prix aux quatre coins de la planète, du Sénat à Sydney en passant par Monte-Carlo. Il ne suscita que des éloges auprès des historiens les plus pointus comme auprès des critiques les plus avertis.

Pourtant, après la diffusion du film à la télévision, je reçus une brassée de lettres me reprochant vivement d'avoir donné une image erronée de l'île du Diable. Elles émanaient pour la plupart de gens qui avaient travaillé en Guyane au Centre spatial de Kourou et avaient eu l'opportunité de venir passer un dimanche aux îles du Salut. Ils y avaient vu l'île du Diable telle qu'elle est aujourd'hui, c'est-à-dire recouverte d'une végétation luxuriante avec des arbres de plusieurs dizaines de mètres de haut.

Ils ignoraient que l'île avait été incendiée par l'administration pénitentiaire. A l'époque de la déportation de Dreyfus, c'était un rocher plat comme une limande sur lequel subsistait seulement un

petit bouquet de palmiers, à l'ombre desquels avait été construite la cabane des gardiens.

C'est justement par souci de la vérité historique que je m'étais acharné à trouver un îlot désertique qui ait la même apparence que l'île du Diable dans les années 1880. Pour la petite histoire, c'est en Tunisie, au large d'Hammamet, que j'avais fini par découvrir l'île aux Oiseaux qui ressemblait, rocher pour rocher, à la prison maritime de Dreyfus. Il est paradoxal que ce soit cette quête de vérité absolue qui m'ait valu les seules critiques jamais formulées contre le film.

L’Affaire Dreyfus m'avait-elle, par un étrange détour de l'Histoire, réconcilié avec l'armée ? Pas sûr. Car mon film suivant, *Le Pantalon*, allait remettre les « pendules à leur place », comme le dit plaisamment Johnny Hallyday.

Le Pantalon : un héros très involontaire

« Les pays qui n'ont pas de légende sont condamnés à mourir de froid », écrivait joliment et d'une manière plus profonde qu'il n'y paraît le poète Patrice de La Tour du Pin. La légende des fusillés pour l'exemple de la guerre de 14-18, même si elle a été embellie par la chanson de Craonne ou par *Les Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick, était solidement ancrée dans la réalité.

C'est un peu par hasard qu'Alain Scoff était tombé sur l'histoire tragique du soldat Bersot, fusillé pour l'exemple parce qu'il avait refusé de revêtir le pantalon encore maculé de sang qu'on venait d'enlever à un camarade mort sous ses yeux lors d'une contre-attaque à la baïonnette.

Scoff en avait tiré *Le Pantalon*, un récit bouleversant, tranchant comme une lame de rasoir, dont l'apparente sécheresse recelait des trésors d'émotion. Autour du destin de Bersot, nous avons écrit un scénario qui nous tenait terriblement à cœur.

Les décideurs, théoriquement de gauche, de la télévision française l'avaient écarté sans appel. Trop cruel et trop antimilitariste pour une chaîne d'Etat qui se devait d'être consensuelle. Les pleutres de la télévision officielle devraient pourtant apprendre à se méfier. A force de vouloir être consensuel, on finit par n'intéresser personne. Il suffit de constater depuis quelques années la dégringolade spectaculaire dans l'Audimat de France 2, France 3 et même d'Arte pour en être intimement convaincu.

Curieusement, c'est Louis Bériot, un homme dont les convictions passaient pourtant pour être solidement ancrées à droite, qui a sorti *Le Pantalon* de l'enfer des projets refusés. Il s'est emballé pour le scénario et l'a imposé aux forceps à des responsables de la fiction plutôt réticents.

Dans l'intervalle, le film avait failli voir le jour au cinéma. Claude Berri s'y était vivement intéressé. Mais il imaginait le projet comme une fresque guerrière à grand spectacle et souhaitait la participation d'une grande vedette, en l'occurrence Gérard Depardieu. En dehors du vieux contentieux qui m'opposait depuis *R.A.S.* à l'imposant interprète de *Cyrano de Bergerac*, je pensais sincèrement que ce choix était un contresens. Pour moi, l'histoire de Bersot était celle d'un pauvre type anonyme pris au hasard parmi des milliers d'autres dans un conflit qui le dépassait complètement et qui allait l'amener, bien malgré lui, à devenir un héros *bigger than life*. Si

Bersot avait eu les traits d'un acteur hors du commun comme Depardieu, le film serait devenu immanquablement la saga de Depardieu révolté contre la guerre.

Encore un choix difficile. Mais il me paraissait plus courageux d'aller jusqu'au bout de mes rêves dans le cadre d'un film de télévision au budget fatalement plus modeste, plutôt que de sacrifier aux impératifs forcément réducteurs d'une grosse production de cinéma.

Comme on pouvait s'y attendre, film de cinéma ou film de télévision, l'armée n'observait pas l'avancée du projet d'un œil franchement bienveillant. Il est vite apparu qu'il serait impossible de tourner *Le Pantalon* sur le territoire français. Pour reconstituer les tranchées, les casemates et les glacis de barbelés nécessaires au tournage des scènes de combat, nous avons envisagé d'aménager des champs de manœuvres militaires. L'accès des terrains et des bâtiments de l'armée nous étant interdits tout comme la location d'uniformes et de matériel, nous avons pris la décision de nous replier sur la Belgique.

Grâce à l'appui de la télévision wallonne qui coproduisait le film, nous avons, dans un premier temps, reçu un accueil chaleureux des autorités militaires belges. On nous a proposé d'investir un champ de manœuvres situé dans la banlieue immédiate de Bruxelles. Les collines alentour évoquaient idéalement les champs de bataille de la Marne. On ne pouvait rêver mieux.

C'est sur le terrain que les choses se sont gâtées. Un peu embêté, le commandant du camp nous a expliqué qu'il fallait l'accord d'une association d'écologistes locaux qui avait obtenu de faire de l'endroit une réserve naturelle. Il nous a prévenus qu'ils n'étaient pas commodes et qu'il entretenait avec eux des rapports difficiles.

Naïvement, je pensais que le caractère pacifiste du sujet ne pouvait qu'entraîner leur adhésion. Une rencontre fut donc organisée par le commandant avec les « Robin-des-Bois » moules-frites. Effectivement, au-delà de leur allure résolument baba-cool, ils professaient un intégrisme écologiste qui aurait fait pâlir de jalousie les ayatollahs les plus sévères. Ils étaient tout à fait favorables au tournage et même disposés à nous aider à la condition expresse que les tranchées que nous envisagions de creuser n'aient pas plus d'1,20 mètre de profondeur. Il leur paraissait exclu de troubler, même pour une courte durée, l'existence paisible de ces lombrics qui constituaient pour la Wallonie un trésor inestimable.

Je tentai bien de leur expliquer qu'à moins de recruter une armée de nains, leurs exigences de tranchées de moins d'1,20 mètre me paraissaient difficilement acceptables. Dans ces conditions, il fallait

que nous trouvions un autre lieu de tournage. Ils se retirèrent un peu bougons, barbes et catogans en bataille, sous l'œil navré du commandant.

— Je vous avais prévenus. Ils ne sont pas commodes.

L'officier eut alors une idée qui paraissait saugrenue mais qui se révéla fructueuse. Il nous suggéra le dépôt d'ordures de Bruxelles situé à Waterloo, en bordure du champ de bataille qui coûta son empire à Napoléon. Effectivement, il y avait là un terrain immense où les vers de terre n'étaient pas protégés, où nous pouvions creuser toutes les tranchées que nous voulions et multiplier les explosions sans déranger grand monde. Nous en fûmes quittes pour passer huit jours dans un festival d'odeurs pestilentielles.

La scène capitale du film était bien entendu l'exécution de Bersot devant le front des troupes. Il fallait être aussi exact que possible dans la reconstitution d'un événement qui n'a jamais fait l'objet d'un rapport circonstancié. Qui était présent ? Qui commandait l'exécution ? Quels ordres précis étaient donnés aux fusilleurs ? Par qui ? Quelle musique jouait la fanfare du régiment ? A quel moment intervenait l'aumônier ?

Autant de questions auxquelles il était impossible de trouver une réponse dans les manuels de guerre. Malgré l'hostilité officielle du ministère de la Défense, j'ai trouvé une aide extraordinaire chez les spécialistes des Services historiques de l'armée au château de Vincennes. Ils se sont passionnés pour mes recherches.

Le colonel qui dirigeait à l'époque le service a réussi à mettre la main sur un document étonnant classé « secret défense » depuis la guerre de 14. C'était un petit carnet enfermé dans une pochette de cuir cadénassée. On y trouvait consignées toutes les instructions nécessaires à une exécution pour l'exemple.

Le tournage a été un grand moment d'émotion. Wadek Stanczak, dont je crois que c'est le meilleur rôle, était dans un état second. En le voyant secoué par des sanglots inarticulés, on avait l'impression qu'il allait réellement être fusillé. Certains des figurants chargés de l'exécuter avaient les larmes aux yeux, comme, d'après les témoins, cela s'était passé dans la réalité.

Le soin que nous avons apporté à la reconstitution de cette histoire tragique désarma les critiques des militaires les plus malintentionnés. Lors de ses différentes diffusions à la télévision, le film remporta un succès surprenant pour une œuvre aussi austère. Comme *L'Affaire Seznec*, il remporta une brassée de 7 d'or et des prix dans différents festivals.

Bizarrement, au FIPA de Biarritz, un jury irresponsable présidé

par l'improbable cinéphile Tahar Ben Jelloun décerna le prix d'Interprétation non pas, comme on aurait pu s'y attendre à Wadek Stanczak ou à Bernard-Pierre Donnadieu, mais à l'excellent Philippe Volter qui n'avait pourtant dans le film qu'un rôle très secondaire.

Plus sérieusement, c'est un peu grâce à l'émotion provoquée par la diffusion du *Pantalon* que Lionel Jospin décréta officiellement la réhabilitation de tous les fusillés pour l'exemple de la guerre de 14-18.

Quant à Bersot, il semble qu'il ait été poursuivi par la malchance bien longtemps après sa mort. Après sa réhabilitation, il fut décidé de donner son nom à une rue de Besançon, sa ville natale. Par une tragique ironie du sort, c'est une toute petite rue qui relie entre elles deux casernes.

Jean Moulin et les ambiguïtés de la Résistance

Réaliser un film sur Jean Moulin, l'icône emblématique de la Résistance, c'était un rêve qu'avaient caressé de grands cinéastes, de René Clément à Joseph Losey en passant par Michel Mitrani. Statufié par André Malraux lors de son entrée au Panthéon, Jean Moulin n'en était pas moins une personnalité complexe dont l'auréole héroïque était parfois obscurcie par des rumeurs plus ou moins fondées.

Jean-Pierre Guérin, exceptionnel producteur de télévision pour lequel j'avais eu le bonheur de tourner, entre autres, *L'Affaire Seznec* et *Le Pantalon*, voulait depuis toujours produire un film sur Jean Moulin. Pas seulement pour des raisons artistiques ou idéologiques, mais aussi pour des raisons affectives. Son père avait été très lié au héros de la Résistance. Si étroitement lié que Jean Moulin avait été son témoin de mariage.

Pour Jean-Pierre Guérin, il était exclu de construire une biographie de Jean Moulin sans passer par les ouvrages de Daniel Cordier qui avait été son secrétaire dans la Résistance. Un nom lui paraissait s'imposer pour écrire le scénario à partir des témoignages de Cordier, celui de Jorge Semprún. Les deux hommes avaient l'air de s'entendre à merveille. Ils multiplièrent les séances de travail. Les semaines, puis les mois passaient, mais il ne semblait pas que le scénario avançât à pas de géant.

C'est alors que je fus contacté par Jean Labib, un producteur qui s'était spécialisé dans l'élaboration de documentaires ambitieux et souhaitait se tourner vers la fiction. Il rêvait lui aussi d'un film sur Jean Moulin et me proposait d'en prendre les commandes. Avant de lui donner mon accord, étant donné l'amitié profonde qui me liait à Guérin, j'informai immédiatement ce dernier de ce projet parallèle.

Etrangement, alors que nous nous parlions et nous voyions fréquemment, il ne me prit plus jamais au téléphone et ne répondit à aucune des lettres que je lui adressai. Sans doute considérait-il comme une trahison le fait de s'intéresser à un autre projet sur Jean Moulin que le sien. De son fait plus que du mien, nos chemins professionnels qui avaient été si longtemps étroitement liés ne se croisèrent jamais plus. J'en eus beaucoup de peine, peut-être plus encore sur le plan de l'amitié que sur celui du cinéma.

Confronté au silence inexplicable de Jean-Pierre Guérin, j'acceptai la proposition de Jean Labib. Nous discutâmes longuement du choix du scénariste. Je suggérai le nom de Dan Franck que je connaissais

peu, mais dont j'appréciais les qualités d'écriture et qui passait pour un fin connaisseur de la Résistance et de la période de l'Occupation.

Il serait exagéré de dire que notre idylle fut sans nuage. Ecrivain de talent, Dan Franck avait par ailleurs un ego surdimensionné et des qualités de stratège pour caresser les décideurs dans le sens du poil, qui auraient fait pâlir de jalousie les jésuites les plus roués. Nos dissensions se cristallisèrent rapidement autour de la personnalité singulièrement complexe de Jean Moulin. Elles s'accrochèrent avec mon intention affirmée d'évoquer les tendances souvent contradictoires qui déchiraient des mouvements de résistance antagonistes et bien loin d'être animés par un idéal commun.

Quelques années auparavant, j'avais eu la chance de rencontrer René Char par l'intermédiaire de Martine Redon, une comédienne qui avait joué le rôle principal de sa pièce *Le Soleil des eaux*, et qu'il avait prise en affection.

Au quotidien, le grand poète ne correspondait pas vraiment à l'image d'esthète raffiné que ses écrits suggéraient. Colosse bourru, il appréciait peu les intellectuels. Le seul quotidien qui trouvait grâce à ses yeux, c'était *L'Equipe*. D'ailleurs, s'il m'avait trouvé sympathique, c'était grâce à mon passé sportif et aussi à cause de mes connaissances assez pointues sur le cinéma d'action, en particulier sur le western. Au cours de nos promenades autour de l'Isle-sur-la-Sorgue, il m'avait révélé qu'il avait tourné avant la guerre un film comme metteur en scène. Ce que j'ignorais complètement. Il avait voulu faire un western français, à la grande déception de ses mécènes qui visaient plus l'héritage du *Sang d'un poète* que celui de *La Poursuite infernale*. L'expérience avait tourné court. Le film n'était jamais sorti, et il en gardait un souvenir un peu amer.

René Char évoquait avec beaucoup de pudeur ses années de résistance. Il avait dirigé, les armes à la main, un maquis dans le Lubéron et risqué sa vie à maintes reprises. Il avait bien connu Jean Moulin et n'en avait pas gardé une image très positive.

Un jour, nous longions un grand champ de lavande au pied du mont Ventoux. Il s'est arrêté, l'air pensif, et m'a désigné l'étendue bleutée.

— Tu vois, c'est là qu'on a embarqué Jean Moulin dans le Lysander quand il a rejoint de Gaulle à Londres. On a eu du mal. Il ne voulait pas monter dans l'avion, l'animal !

De ses récits, il ressortait que Jean Moulin n'avait pas fait preuve, ce jour-là, d'un courage physique à toute épreuve. Je lui objectai que le véritable héroïsme c'est peut-être de pouvoir dominer sa peur. Je ne savais pas à ce moment que j'allais plus tard faire un

film sur Jean Moulin. Mais les propos surprenants de René Char sont restés imprimés dans mon esprit.

En lisant les *Mémoires* du général de Gaulle, j'avais été frappé par une remarque sibylline du chef de la France libre à propos de leur rencontre à Londres lorsqu'il avait désigné Jean Moulin comme responsable de la Résistance intérieure « Je savais qui était Jean Moulin et cependant, j'avais de l'estime pour lui. »

Une formule très gaullienne et singulièrement ambiguë. Que voulait dire exactement de Gaulle ? Il y avait deux explications possibles. Soit il faisait allusion aux sympathies communistes de Moulin qui, au temps du Front populaire, avait été chef de cabinet de Pierre Cot, ministre communiste de l'Aviation. Soit il évoquait l'éventuelle homosexualité de Moulin suggérée par certaines rumeurs de l'époque.

Parallèlement au travail de Dan Franck, je m'efforçais de rencontrer des gens qui avaient bien connu Moulin avant et pendant la guerre. C'est au cours de ces recherches que je reçus un jour un coup de téléphone d'un inconnu mystérieux.

— Il paraît que vous préparez un film sur Jean Moulin. Je l'ai bien connu. Et je crois même avoir été son dernier amour. Il faut absolument que je vous rencontre.

Intrigué, je convins avec mon interlocuteur d'un rendez-vous pour prendre un thé à la Closerie des Lilas, un établissement qu'il m'assurait avoir assidûment fréquenté avec Jean Moulin.

Je suis tombé sur un vieux monsieur charmant qui ne m'a pas donné un instant l'impression d'être un mythomane. Il m'a raconté avoir fait la connaissance de Moulin au début de la guerre en jouant au tennis au stade Jean-Bouin et avoir entretenu une liaison avec lui jusqu'à sa disparition dans la clandestinité.

Bien entendu, il était d'autant moins question d'évoquer dans le scénario cet aspect de la personnalité de Moulin qu'il s'agissait de rumeurs ou de témoignages à peu près invérifiables.

Cependant, lorsque je décidai d'engager Charles Berling pour incarner Jean Moulin, j'avais présentes à l'esprit les révélations de l'inconnu de la Closerie des Lilas. Et grâce au talent subtil de Charles, il me semble que nous avons réussi à suggérer certaines zones d'ambiguïté dans l'héroïsme de son personnage, même quand elles n'étaient pas clairement indiquées dans le scénario.

Pour rester dans le domaine de l'ambiguïté, il me paraissait essentiel d'affronter celles de la Résistance. On a souvent tendance à minimiser avec des pudeurs de rosière le rôle fondateur qu'ont joué aux aurores de la Résistance des patriotes sincères quoique venus de l'extrême droite, voire de la Cagoule ou des Camelots du Roi. Je n'ai

pas de sympathie particulière pour la droite extrême, je l'ai souvent prouvé. Mais il me paraît malhonnête d'oublier que jusqu'à la rupture du pacte de non-agression germano-soviétique, et même jusqu'à la bataille de Stalingrad, il n'y avait pas beaucoup de communistes dans la Résistance.

Il existait des divergences profondes entre des patriotes issus de la droite la plus stricte comme Frenay ou Bénouville et des démocrates proches du parti communiste comme Jean Moulin ou Rol-Tanguy.

Au printemps 1944, l'imminence du débarquement allié rendait inéluctable la défaite allemande. Dès lors, le véritable enjeu du combat devint pour la Résistance la prise du pouvoir après la libération de la France.

Il était inadmissible pour la droite qu'un homme comme Jean Moulin, qu'ils estimaient à tort ou à raison assujetti aux Soviets, pût alors s'emparer du pouvoir même s'il était adoubé par le général de Gaulle.

C'est dans ce contexte délétère que s'inscrivit la trahison dont fut victime Jean Moulin lors du rendez-vous tragique de Caluire. On a longtemps fait porter à René Hardy, jeune résistant héroïque mais fragile devenu par la suite écrivain, la responsabilité de l'arrestation de Moulin par la Gestapo. S'il est certain que c'est en organisant une filature de Hardy que les agents de Klaus Barbie ont pu localiser Moulin, il est non moins certain que le véritable responsable était Bénouville. C'est lui qui a donné l'ordre à René Hardy qui se savait surveillé par la Gestapo de se rendre quand même au rendez-vous de Caluire, signant ainsi la condamnation à mort de Jean Moulin.

Il se trouve que j'ai bien connu René Hardy dans les dernières années de sa vie. Après le succès de son roman *Amère victoire* et du film qu'en avait tiré Nicholas Ray, j'avais envisagé d'adapter un autre de ses livres, *L'Aigle et le Cheval*. Lorsque je l'ai rencontré, rongé par la tuberculose, René Hardy se laissait mourir au fond d'un sous-sol sordide du quartier populaire de la Butte aux Cailles. D'une manière presque obsessionnelle, il ne cessait d'essayer de se justifier pour sa participation à l'arrestation de Jean Moulin. Lorsqu'il mettait en cause Bénouville, ses propos m'ont toujours paru sincères et convaincants.

Ils étaient apparemment moins convaincants aux yeux de Dan Franck et à ceux des productrices qui avaient remplacé Jean Labib aux commandes financières du film. Evidemment, cette thèse sans doute proche de la vérité historique, mais peu consensuelle par rapport aux idées reçues sur la Résistance, risquait de les mettre en porte-à-faux vis-à-vis des autorités de tutelle de la télévision officielle.

Je fus donc obligé de mener, jour après jour, un combat épuisant.

D'abord au tournage, puis au montage pour sauvegarder l'essentiel de ce qui me paraissait le plus important : la vérité. Et une fois de plus, la vérité dérangeait !

Dans cette recherche acharnée de la vérité, il était très important de revenir, chaque fois que c'était possible, sur les lieux réels où s'étaient déroulés les événements. Les lieux ont souvent une âme, parfois même une sorte de mémoire de ce qui s'y est passé.

La maison de Caluire, dans la banlieue de Lyon, n'avait pratiquement pas changé depuis l'arrestation de Jean Moulin. Son propriétaire, le Dr Dugoujon, avait été appréhendé par la Gestapo en même temps que les chefs de la Résistance qui s'y étaient réunis. A la Libération, à son retour d'une captivité très dure, on peut comprendre qu'il n'ait plus eu très envie d'y séjourner.

Le pavillon était donc resté inhabité pendant près d'un demi-siècle. Les papiers peints sur les murs étaient d'origine, un peu défraîchis par le temps, certes. Les meubles étaient les mêmes. Il régnait une atmosphère étrange voire inquiétante dans cette maison qui avait vu basculer en quelques minutes le destin d'un groupe d'hommes d'exception.

Lorsque, la veille du tournage, j'ai amené Charles Berling et les comédiens qui participaient à la scène chez le Dr Dugoujon, ils ont tous été envahis d'une profonde émotion. Berling avait les larmes aux yeux. Je suis convaincu que dans un autre décor ils n'auraient pas vécu la scène avec la même intensité que sur les lieux réels du drame.

J'avais rendu visite au Dr Dugoujon dans la maison de retraite où il terminait ses jours et je lui avais proposé de venir assister au tournage de l'arrestation de Moulin. Il était très fatigué, n'avait plus toute sa tête mais avait accepté avec enthousiasme cette invitation.

Arrivé sur les lieux et confronté à une reconstitution aussi exacte que possible des événements, il avait oublié qu'il s'agissait du tournage d'un film et avait l'impression de revivre cette journée qui avait fait basculer son existence dans la tragédie.

Pour jouer la soubrette qui avait accueilli les résistants dans le pavillon, j'avais engagé, en me référant à des photographies de l'époque, une comédienne qui lui ressemblait et qu'on avait coiffée comme elle, à la mode surannée des années 40. Lorsque je la lui ai présentée, le Dr Dugoujon l'a regardée d'un œil stupéfait.

— Ça alors ! Antoinette ! Avec toutes ces années, vous n'avez pas changé ! Ce n'est pas comme moi !

Lorsque je lui ai présenté Charles Berling, il s'est étonné qu'il soit encore vivant. On lui avait pourtant assuré que Jean Moulin était mort.

Par contre, il a refusé de saluer l'excellent comédien allemand Richard Sammel qui incarnait Klaus Barbie.

— Vous, monsieur, je ne vous prends pas la main. Vous m'avez fait trop de mal !

L'un des points forts de *Jean Moulin* réside sans doute dans l'exactitude de la reconstitution des années sombres de l'Occupation. Une période dont la plupart de ceux qui l'ont vécue gardaient le souvenir, probablement très subjectif, d'un clair-obscur permanent.

Dans *L'Armée des ombres*, Jean-Pierre Melville avait su admirablement recréer l'atmosphère crépusculaire de l'époque. Des rues presque désertes, de rares passants qui se hâtent en longeant les murs donnaient l'impression d'une population plongée dans un demi-sommeil, dont la tirait par instants la brutalité de soldats allemands mutiques. Une vision bien évidemment fantasmée de l'Occupation, mais dont les images, souvent emblématiques, m'ont hanté pendant tout le tournage de *Jean Moulin*.

Le film a connu à sa diffusion un accueil fantastique. Mais ce succès ne suffisait pas à me faire oublier les souffrances endurées pendant le tournage. Malgré le soutien chaleureux des comédiens, j'avais rarement ressenti un tel sentiment de solitude et d'incompréhension.

A la limite, Dan Franck, mes productrices et la direction de la chaîne avaient presque réussi à m'enlever l'envie de tourner. C'est sans doute pour cette raison que, l'occasion faisant le larron, j'éprouvai alors la tentation de me tourner vers le documentaire.

Pas n'importe quels documentaires, certes, mais des documentaires d'investigation qui allaient me permettre d'aller encore plus loin dans la quête de cet inaccessible Graal : la vérité.

Les clones du Christ et les mystères de l'OTS

Les hasards de la vie et de la production m'amènèrent à me passionner pour deux mystères où se mêlent inextricablement métaphysique et criminologie : le suaire de Turin et l'ordre du Temple solaire.

Conservé pieusement à la basilique de Turin, le fameux suaire passe pour avoir enveloppé le corps du Christ après la descente de la Croix. De manière troublante et scientifiquement inexplicable, le visage semble s'être imprimé photographiquement sur le tissu. Aux emplacements du cœur, des mains et des pieds, des traces de sang impressionnantes ont été mystérieusement conservées sur l'étoffe à travers les siècles. Souvent contestée, l'authenticité du suaire de Turin a donné lieu à des controverses sans fin aussi bien au sein de l'Eglise que dans la communauté scientifique.

Lors des dernières recherches au carbone 14, on crut pouvoir dater d'une façon précise la précieuse relique. Elle fut donc déclarée authentique. Jusqu'à ce qu'une contre-expertise des tissus prétende les dater du milieu du Moyen Age. La polémique rebondit alors avec d'autant plus de violence qu'au cours de manipulations du suaire, malgré des mesures de précaution dignes de Fort Knox, il semble bien que des fragments imprégnés de sang aient été dérobés par des chercheurs indéliçats puis revendus à des généticiens américains et mexicains. On prétendait même que ces apprentis sorciers avaient réussi à isoler l'ADN des taches de sang du suaire et à fabriquer à partir de ces cellules un clone du Christ.

Grâce à un financement honorable de Canal+ dont certains dirigeants étaient passionnés par l'aventure, j'ai pu mener pendant près d'un an une enquête qui m'a mené de Turin à Salt Lake City, en passant par le Vatican, Jérusalem, Argenteuil et les Laurentides canadiennes où j'ai réussi à rencontrer Raël, le très étrange gourou de la secte des raéliens.

Ces investigations au long cours m'ont permis de connaître la plus grande collection de fêlés en tous genres qu'on puisse imaginer. A croire que le suaire de Turin rend irrémédiablement fous ceux qui s'intéressent à lui de trop près. Tous les religieux et tous les scientifiques qui avaient approché la précieuse relique en étaient restés marqués à jamais et semblaient désormais incapables de s'intéresser à autre chose. Une sorte de malédiction de Toutankhamon chrétienne.

En dépit d'une longue carrière de mécréant, j'ai moi-même un soir été frôlé par l'aile de l'ange bizarre du mysticisme. Je me trouvais dans la crypte souterraine de la cathédrale de Turin. A titre tout à fait exceptionnel, les autorités ecclésiastiques avaient accepté de sortir le saint suaire du cylindre blindé dans lequel il est conservé.

Les projecteurs et la caméra étaient en place. Tout était prêt pour un tournage prévu pour durer à peine quelques minutes. Brusquement, l'électricité a sauté. Panique à bord. Les techniciens et le personnel religieux se sont précipités. Je me suis donc retrouvé seul dans la pénombre, face au suaire qui venait d'être déroulé sur un immense portant métallique. J'étais seul en face du Christ.

Il serait sans doute exagéré de raconter que je me suis trouvé en proie au même vertige mystique que Paul Claudel derrière sa colonne à Notre-Dame, le soir de sa conversion. Mais on n'en était pas très loin.

Dans l'obscurité, le visage du Christ rayonnait d'une lumière étrange. Il semblait me regarder avec une bienveillance bizarre, nuancée de reproche. Quelques instants plus tard, la lumière revenait et le visage du Christ semblait s'effacer dans les plis du suaire. Les techniciens se sont bien rendu compte qu'il s'était passé quelque chose de particulier pendant la panne de lumière. Je ne leur ai strictement rien raconté. J'en aurais été incapable. Je n'irai pas jusqu'à dire que j'avais ressenti une connivence secrète entre l'homme du suaire et moi, mais peut-être quelque chose qui y ressemblait. En tout cas, un sentiment d'approche de l'au-delà qui m'était inconnu.

Lorsque le scientifique mexicain qui s'était procuré les fragments du suaire a réussi à rencontrer le pape pour lui expliquer qu'il était parvenu à cloner le Christ à partir de cellules prélevées sur le linge vénéré, ça a déclenché un sacré tohu-bohu au Vatican. Le bougre a été excommunié d'office et expulsé du Saint-Siège.

J'ai retrouvé sa trace au Mexique dans un bizarre laboratoire ultra-moderne situé près de la frontière américaine. Des années après, il était encore bouleversé par le mauvais accueil qu'il avait reçu au Vatican. Malgré ses spectaculaires protestations de bonne foi, il ne m'a guère convaincu. Escroc ou illuminé ? J'hésitais entre les deux hypothèses, avec une nette préférence pour la seconde.

Plus troublante était la réaction d'Axel Kahn qui passait pour être le généticien le plus averti et le plus lucide du moment. Il avait suivi le clonage de plusieurs animaux, en particulier celui de la fameuse brebis Dolly, et gardait de ces expériences un souvenir mitigé. Il ne croyait guère à la possibilité d'un clonage humain, *a fortiori* à partir de cellules datant de près de deux mille ans comme celles du suaire

de Turin.

Pourtant, il ne semblait pas exclure formellement l'hypothèse d'un clonage humain réussi, tout en y étant personnellement farouchement opposé sur le plan éthique.

Il me mit sur la piste d'une de ses élèves les plus brillantes, Brigitte Boisselier, dont il avait été obligé de se séparer à cause de ses liaisons dangereuses avec la sulfureuse secte des raéliens et de son intention clairement affirmée de tenter des clonages humains.

Je réussis à retrouver Brigitte Boisselier à l'université de Montréal où elle enseignait la génétique sous un nom d'emprunt. C'était une jeune femme extrêmement séduisante, ce qui expliquait peut-être qu'elle ait pu devenir aussi rapidement le bras droit de Raël, notoirement amateur de jolies filles.

J'écoutai et filmai consciencieusement ses théories sur le clonage, et je sympathisai suffisamment avec elle pour qu'elle accepte de m'introduire auprès du grand maître qui refusait systématiquement toute interview depuis des années.

Pour cette première prise de contact, Raël m'invita à déjeuner dans sa propriété, située au cœur de la forêt, à quelque deux cents kilomètres au nord de Montréal. Muni d'une sorte de laissez-passer que m'avait remis Brigitte Boisselier, je devais me présenter seul vers midi au poste de garde du domaine.

Je me retrouve ainsi sur le coup de midi à l'entrée grillagée d'une base militaire désaffectée. Après avoir contrôlé mon identité avec le même soin qu'au passage d'une frontière, les vigiles m'indiquent une petite route qui serpente au milieu des érables, par laquelle je dois arriver devant un grand hangar d'aviation, et, là, m'arrêter et attendre. On viendra me chercher.

Au bout de quelques kilomètres, je découvre en effet un immense hangar d'aviation. Je m'arrête et descends de la voiture pour fumer une cigarette. L'endroit est désert. Aucun signe de vie, à l'exception d'une caméra de vidéo-surveillance qui semble, depuis le toit, suivre le moindre de mes mouvements.

Brusquement, une porte en fer s'entrouvre dans la structure métallique du bâtiment, et surgit une grande bimbo blonde en mini-jupe. Elle s'approche avec un sourire hollywoodien.

— Vous êtes Yves ?

— Oui.

— Bienvenue !

Et, sans plus de cérémonie, elle m'embrasse. Mais pas sur les joues. Sur la bouche. Avec les lèvres, la langue et même un soupçon d'amygdales. Sans douter un instant de mon irrésistible charme français, je suis tout de même un peu surpris par cette plaisante

familiarité dans l'accueil.

Elle me prend alors gentiment par le bras et m'entraîne dans l'obscurité du hangar dont les couloirs s'illuminent sur notre passage, un peu comme à Disneyland. En sortant du hangar militaire, changement radical de décor. Nous nous retrouvons au bord d'un lac dont les eaux tranquilles abritent des cygnes blancs et des flamants roses. Sur la rive, au-dessus d'une piscine en marbre se dresse la maison de Scarlett O'Hara dans *Autant en emporte le vent* avec sa véranda et ses colonnes de style géorgien.

A peine installé au bord de la piscine, je vois surgir de derrière les colonnes un Raël drapé dans sa dignité et dans une bizarre combinaison de cosmonaute digne des frères Bogdanoff. Il est suivi à distance respectueuse par sa nouvelle fiancée, clone adolescente de la princesse Ligeia de *Star wars*.

Plutôt sympathique et étonnamment cultivé lorsqu'il sort de ses délires sectaires, Raël assurait avoir rencontré le Christ en compagnie de Mahomet et de Bouddha à l'occasion de son odyssée cosmique sur la planète Sirius.

Il n'était pas très convaincu par le clonage du suaire de Turin et pensait, d'une manière générale, que le clonage était une affaire trop sérieuse pour être confiée à des charlatans mexicains.

On ne connaîtra peut-être jamais la vérité sur les insondables mystères du suaire de Turin. Mais le film *Ils veulent cloner le Christ* est sans doute à ce jour l'enquête la plus aboutie sur ce phénomène et sur les dérives auxquelles il a donné lieu.

Si la vérité sur *Les Mystères sanglants de l'OTS* reste, elle aussi, sujette à polémiques, c'est pour des raisons singulièrement plus prosaïques, voire plus politiques.

L'affaire de l'OTS, l'ordre du Temple solaire, est avant tout une affaire criminelle qui a fait, entre la France, le Canada et la Suisse, plus de soixante victimes. Une sorte de record en la matière.

Au départ, l'OTS est une secte ésotérique comme les autres qui recrute la majorité de ses adeptes dans les milieux aisés. Il s'agit clairement pour ses deux gourous, le sulfureux médecin belge Luc Souret et le petit affairiste français Joseph Di Mambro, de profiter de la crédulité d'adeptes fragilisés par la vie et de faire main basse sur leur fortune.

Mais très vite rôdent autour de l'OTS les ombres délétères du SAC, le Service d'Action Civique cher à Charles Pasqua, du Front national et des services de renseignements français et helvétiques. Derrière les activités ésotériques de l'OTS on voit se profiler trafics d'armes, de devises et d'influence impliquant au plus haut niveau la crème de personnalités politiques françaises pas toujours au-dessus de tout

soupçon.

Pendant plus d'un an, je me suis employé à dénouer en France, en Suisse et au Canada les fils compliqués d'un écheveau hallucinant de magouilles et d'entreprises criminelles. J'ai ainsi eu le bonheur de compléter ma collection de petits cercueils de bois et de balles de 7/65 mm comme au bon vieux temps du *Juge Fayard dit « Le Shériff »*. Décidément, avec les années, les méthodes d'intimidation n'avaient pas beaucoup changé.

Au cours de mes recherches, j'ai rencontré un nombre effarant de témoins terrorisés et de victimes traumatisées à vie. Longtemps après la mort des principaux responsables de l'OTS, vraisemblablement « suicidés » par les Services français, j'ai vu des gens trembler de peur au seul énoncé de certains noms et me supplier de les laisser vivre en paix. Beaucoup refusaient de témoigner à visage découvert devant la caméra. Or j'ai une grande méfiance devant des témoins aux traits floutés et à la voix déformée. C'est une porte largement ouverte aux pires dérives déontologiques, voire aux pires bidonnages. J'ai donc dû renoncer à des témoignages parfois essentiels.

Sur la Côte d'Azur, l'OTS avait indiscutablement servi de paravent à des opérations immobilières souvent à la limite de la légalité. Le plus juteux de ces trafics concernait les terrains militaires de l'île du Levant. Un site unique que l'armée s'apprêtait à céder pour un prix très avantageux à des promoteurs suisses proches de l'OTS. Un officier à la retraite qui avait participé aux négociations affirmait que l'assassinat de la députée écologiste Yann Piat était directement lié à son intervention pour dénoncer cette vente suspecte. Il était prêt à en témoigner devant la caméra jusqu'au jour où des menaces contre ses enfants l'en dissuadèrent. De fait, « l'Encornet et Trottinette », du nom de code qui désignait deux hommes politiques locaux soupçonnés longtemps d'être les commanditaires du meurtre de Yann Piat, furent rapidement disculpés.

De même, un policier qui avait enquêté sur le « suicide » des frères Sainteny, deux anciens membres du SAC soupçonnés d'avoir tenté d'intimider Yann Piat, s'était déclaré prêt à témoigner qu'il s'agissait d'un double meurtre et non pas d'un suicide.

Effectivement, la mort des frères Sainteny, asphyxiés dans leur garage après avoir branché le pot d'échappement sur l'intérieur de leur voiture et avoir bouclé sagement leurs ceintures de sécurité ressemblait bien à un double meurtre grossièrement maquillé en suicide. A la suite de menaces convaincantes, le policier avait également renoncé à témoigner devant la caméra.

Quant aux dix-sept adeptes de l'OTS dont on avait retrouvé les corps carbonisés dans un ravin du Vercors judicieusement nommé le Val d'Enfer, ils avaient tous été achevés d'une balle dans la tête. Ce qui évoque d'autant moins l'hypothèse d'un suicide collectif que les balles avaient été tirées par l'arme de service de l'inspecteur Lardanchet, un officier des renseignements généraux infiltré dans l'OTS, mais aussi un proche de Charles Pasqua, ministre de l'Intérieur de l'époque. Après avoir achevé les victimes, Lardanchet s'était lui-même suicidé en se tirant une balle dans la tête avec une arme qui, curieusement, n'a jamais été retrouvée. Ce qui laisserait supposer une intervention extérieure. Hypothèse confirmée par un paysan des environs qui aurait vu la nuit du drame deux breaks noirs redescendre du Val d'Enfer. Sévèrement chapitré par des inconnus qui se prétendaient mandatés par le ministre de l'Intérieur, l'homme a lui aussi refusé qu'on filme son témoignage.

En dépit des menaces, des mises en garde plus ou moins courtoises et des difficultés rencontrées pour amener à parler des gens effrayés par des hommes de l'ombre dont ils exagéraient sans doute la dangerosité, le film avait le mérite de lever un certain nombre de voiles sur « Les mystères sanglants de l'OTS ».

Ce fut aussi une vraie satisfaction, pour moi comme pour les familles des victimes de la secte et de ses manipulateurs, de voir citer devant le tribunal de Grenoble, grâce au film, des gens qui auraient sans doute préféré rester dans l'ombre et éviter la lumière crue des palais de justice. Pas sûr qu'ils me soient éternellement reconnaissants de leur brusque notoriété.

C'est sans doute une des vocations du cinéma que d'essayer de faire sortir de l'obscurité des hommes protégés par le silence complice des institutions. Dans des directions différentes, les reportages d'investigation comme *Ils veulent cloner le Christ* ou *Les Mystères sanglants de l'OTS* participent de cette volonté de recherche de la vérité qui marque la plupart de mes films.

C'est encore pour répondre à cette exigence de vérité que j'allais tenter, aussitôt après, de faire la lumière sur les événements controversés de « la bataille d'Alger ».

La bataille d'Alger : vérités et mensonges

Au lendemain de l'Indépendance, le gouvernement algérien avait passé commande au cinéaste communiste italien Gillo Pontecorvo d'un film exaltant l'héroïsme des combattants du FLN, le Front de Libération Nationale, pendant les événements de 1957. Des événements qu'on a un peu abusivement appelé « La bataille d'Alger », mais qui ont indiscutablement marqué un tournant dans la guerre d'Algérie.

Cette campagne d'attentats meurtriers ensanglanta la ville d'Alger pendant plusieurs mois et fut stoppée au prix d'une répression impitoyable par les parachutistes de Massu et de Bigeard. En fait, il s'agissait plus d'opérations de police musclées que de combats au sens propre du terme.

Sur le plan strictement militaire, la victoire des parachutistes fut complète. A la fin de l'année 1957, la ville d'Alger avait retrouvé son calme. Du moins en apparence. Mais sur le plan politique et moral, l'usage généralisé de la torture pour obtenir les renseignements qui permettaient de localiser les bombes et leurs utilisateurs déclencha un désastre dans l'opinion publique française et internationale. Un désastre dont l'armée française ne s'est jamais complètement remise.

Le film de Pontecorvo *La Bataille d'Alger* est un film en tous points admirable. Mais, réalisé en 1965, c'est-à-dire très peu de temps après les événements, il est intégralement basé sur les souvenirs de Yacef Saâdi, responsable FLN de la wilaya d'Alger et principal organisateur de la campagne d'attentats de 1957.

Pour faire bonne mesure, le scénario était écrit sous la direction de Yacef Saâdi, produit par la société de Yacef Saâdi pour sa société Casbah Films et interprété par Yacef Saâdi dans le rôle de Yacef Saâdi. Il est donc difficile d'en attendre une objectivité parfaite dans le regard qui est porté sur des événements particulièrement complexes.

Cinquante ans plus tard, il me paraissait intéressant de revisiter, aussi honnêtement que possible, un mouvement d'insurrection dans lequel on trouve déjà les racines de toutes les formes de terrorisme qu'on a vus depuis germer aux quatre coins de la planète.

S'il était facile de retrouver Yacef Saâdi dans sa luxueuse villa des bords de mer et de lui faire évoquer devant la caméra ses souvenirs d'ancien combattant, il était plus délicat de mettre la main sur les

poseuses de bombe de la Cafétéria ou du restaurant Le Coq hardi. A l'époque de la bataille d'Alger, c'étaient de très jeunes étudiantes recrutées et parfois séduites par Yacef Saâdi. Maintenant, c'étaient des femmes de soixante-dix ans, plus ou moins marquées par la vie.

Ce qui est étonnant, c'est qu'en se penchant sur leur passé, ce sont souvent plus leurs émois de jeunes filles que leurs souvenirs de militantes qui semblaient revenir à leur mémoire.

On m'avait raconté dans la Casbah que l'une d'entre elles avait eu une histoire d'amour avec le redoutable capitaine Léger, un officier de renseignements extrêmement séduisant et diaboliquement intelligent. Il était en particulier l'inventeur de la « bleuite », une stratégie qu'il avait mise au point pour provoquer la panique dans les rangs du FLN. Il relâchait sans les avoir vraiment interrogés des prisonniers et faisait courir le bruit qu'il les avait retournés. Immanquablement, lorsqu'ils regagnaient le maquis ou les caches de leurs compagnons de lutte, par prudence ils étaient supprimés.

Mes contacts dans la Casbah avaient évoqué à plusieurs reprises la relation qu'aurait eu cette militante avec le capitaine Léger. J'avais peu à peu réussi à gagner la confiance de cette vieille dame charmante. Un jour, je prenais le thé seul avec elle dans son salon sur les hauteurs de la Casbah. Je lui demandai à brûle-pourpoint sur un ton innocent :

— On m'a dit que vous avez bien connu le capitaine Léger.

Elle a d'abord été surprise. Et puis son visage s'est illuminé. Tout d'un coup, elle avait à nouveau la fraîcheur d'une jeune fille de dix-huit ans.

— Ah ! Léger ! Il était beau, tellement beau !

Elle s'est penchée vers moi et m'a chuchoté à voix basse :

— Je ne peux pas vous en parler. Mon mari est dans la pièce d'à côté. Il pourrait m'entendre.

C'était comme un tendre aveu de son amour de très jeune fille. C'était aussi une nouvelle preuve de la complexité stupéfiante des rapports entre Français et Algériens pendant la guerre pour l'indépendance. Quelle avait été la nature de ses rapports avec l'officier de renseignements ? Je ne le saurai sans doute jamais. Je crois d'ailleurs que c'est cette histoire qui est évoquée dans le roman de Jean Lartéguy *Les Centurions* et dans le film qui en fut tiré par Mark Robson.

J'ai passé beaucoup de temps dans les ruelles de cette Casbah où s'était déroulé l'essentiel de la bataille d'Alger. Mon équipe de tournage était ultra légère et entièrement algérienne : trois techniciens sous la direction de Yamina Chouikh, la femme de Mohammed Chouikh, le talentueux réalisateur de *La Citadelle* et de *L'Arche du désert*. Le fait d'être le seul Français a évidemment

facilité les relations avec les habitants de la Casbah. En dix jours de tournage, je n'ai jamais éprouvé la moindre inquiétude dans ce quartier pourtant réputé comme difficile, voire dangereux pour les étrangers.

Certes, il n'était pas facile de gagner la confiance des gens, de prime abord, un peu méfiants. Mais les Algériens ont cette immense qualité : à partir du moment où ils vous ont ouvert leur porte et leur cœur, leur amitié est sans faille. Ils attendent évidemment de vous la réciproque. Et s'ils ont l'impression que vous avez trahi leur confiance, ils peuvent vous le faire payer très cher.

Très vite, en retrouvant les caches dans lesquelles s'étaient réfugiés Yacef Saâdi et son adjoint Ali la Pointe lorsqu'ils étaient traqués par les parachutistes, j'eus l'impression que ces deux icônes de la révolution n'avaient pas laissé que des bons souvenirs dans la Casbah.

La légende mise en place par le FLN voulait que surnom d'Ali la Pointe lui ait été attribué parce qu'il était originaire de la Pointe Pescade, une bourgade des environs d'Alger. Plusieurs habitants de la Casbah m'ont raconté, hors caméra, que la vérité était toute autre. Ali la Pointe avait toujours sur lui une dague effilée et il avait supprimé plusieurs de ses adversaires, pas toujours politiques, en leur traversant le crâne d'une oreille à l'autre avec cette fameuse « pointe ».

De même, lorsque j'envisageai de filmer Yacef Saâdi dans une de ses caches de la Casbah, plutôt que dans le salon de sa somptueuse villa, le propriétaire de la maison me donna son accord sans réserve. Mais il doutait fort que Yacef revienne sur les lieux.

— S'il revenait dans la Casbah, Yacef n'en sortirait pas vivant. Il y a trop de gens qui lui en veulent. Ils ne lui pardonnent pas d'avoir descendu Djemila.

— Mais ce sont les Français qui ont blessé Djemila !

— Pas du tout ! C'est Yacef qui l'a rafalée avec son pistolet mitrailleur. Je l'ai bien vu. J'étais derrière ma fenêtre. Un mensonge de plus de Yacef.

Il faisait allusion à un des épisodes les plus célèbres de la bataille d'Alger. Dans le film de Pontecorvo, on voit Yacef, Ali la Pointe et Djemila surpris dans une ruelle de la Casbah par une patrouille française. Les militaires ouvrent le feu et blessent grièvement Djemila, tandis que Yacef et Ali réussissent à s'enfuir.

Quelques jours plus tard, Yacef refusait effectivement de se rendre dans la Casbah. Il estimait que c'était trop dangereux. Mais, d'après lui, trop dangereux pour moi. J'acceptai donc de le filmer à nouveau dans son salon. J'évoquai brusquement les témoignages que j'avais recueillis sur l'arrestation de Djemila.

— Dans la Casbah, il y a des gens qui m'ont raconté que c'était toi qui avais descendu Djemila, contrairement à ce qui est montré dans le film de Pontecorvo.

Pris au dépourvu, il resta un long moment silencieux avant de me répondre avec un certain embarras.

— C'était un accident ! Lorsque j'ai sorti mon PM, Djemila se trouvait entre la patrouille et moi. J'ai rafalé, elle a été blessée. C'était un accident ! Cela aurait été trop compliqué d'expliquer ça dans le film. Alors, on a simplifié.

Dans les multiples témoignages que je me suis acharné à recueillir, il était souvent difficile de démêler le vrai du faux, de décanter les erreurs dues à une mémoire défaillante et aussi, parfois, les vantardises éhontées.

Ainsi, un vieux militant FLN au demeurant très sympathique et qui semblait parfaitement sincère m'assurait avoir été torturé par Jean-Marie Le Pen en personne. J'étais un peu étonné car les dates et les lieux me paraissaient difficilement concorder.

— Mais comment avez-vous pu reconnaître Le Pen qui était parfaitement inconnu à l'époque ?

— Je ne pouvais pas me tromper. Il avait son bandeau sur l'œil !

Mauvaise pioche. Ce n'est que bien après son retour d'Algérie que Le Pen avait perdu un œil au cours d'une échauffourée près de la faculté de droit de la rue d'Assas. Evidemment, j'ai écarté du montage son témoignage, comme ceux de certains militaires français qui en arrivaient, à l'instar du trop célèbre général Aussaresses, à se vanter d'atrocités qu'ils ne pouvaient matériellement pas avoir commis.

J'avais eu beaucoup de difficultés à obtenir l'autorisation de tourner à la tristement célèbre villa Sésini, l'un des principaux centres de renseignements, donc de tortures, de la bataille d'Alger.

Ce splendide palais mauresque, situé sur les hauteurs de la corniche, dépendait directement du président Bouteflika. Elle avait encore une réputation terrifiante et nombre d'Algérois préféraient changer de trottoir pour ne pas passer directement devant ses grilles en fer forgé.

La villa était gardée par un détachement de « ninjas », ces troupes d'élite de l'armée algérienne réputées pour leur efficacité dans la répression des guérillas islamistes et aussi pour leur absence de scrupules.

Un officier assez tatillon commandait l'escouade en charge de la surveillance des lieux. Après avoir contrôlé méticuleusement le moindre tampon et la moindre signature de notre autorisation de tournage, il me prit à part d'un air inquiet.

— Vous n'avez pas l'intention d'aller en bas ?

— En bas ? Vous voulez dire les cachots et les salles d'interrogatoire ?

— Oui. Il ne faut pas descendre. Vous risqueriez de ne pas remonter. C'est bourré de djinns là-dedans !

Les djinns, en Algérie, sont des démons extrêmement redoutés. Ils passent pour hanter les lieux maudits où ont été perpétrés des crimes ou des massacres. Les ninjas étaient convaincus que les esprits des gens qui avaient été torturés ou exécutés par les soldats français revenaient hanter ces sous-sols.

En tout cas, l'officier m'affirmait que, si nous descendions dans les geôles, ce serait à nos risques et périls et que ni lui ni aucun de ses hommes ne s'aventurerait à nous accompagner.

C'est donc avec un moral déjà bien entamé que mon équipe algérienne entreprit de descendre les escaliers humides qui menaient aux cachots. Je crois que le moindre incident ou la moindre panne des projecteurs portables les aurait fait remonter au galop. Aux murs suintant d'une moisissure inquiétante étaient encore rivées des chaînes et des menottes d'acier, maculées de tâches brunâtres qui pouvaient être de vieilles taches de sang. Une vieille gégène abandonnée traînait encore dans un coin. Bref, c'était sinistre à souhait.

On a rarement vu une équipe de tournage aussi rapide. En moins d'une heure, le tournage dans les sous-sols était terminé et nous remontions à l'air libre au grand soulagement des ninjas, presque étonnés qu'il ne nous soit rien arrivé de fâcheux avec les djinns.

Aux dernières nouvelles, il serait question que la villa serve de siège à la branche algérienne d'Amnesty International. Revanche de l'histoire ou trait d'humour noir des militaires au pouvoir à Alger ? Il est permis de s'interroger.

On est loin d'en avoir fini avec les vérités et les mensonges qui encomrent encore aujourd'hui la mémoire officielle de la bataille d'Alger, d'un côté comme de l'autre de la Méditerranée.

Mais si, en 1973, il était choquant voire délictueux de dénoncer ouvertement les tortures alors niées par l'armée française, en 2007, ce qui choquait les esprits, c'était de suggérer que les terroristes du FLN n'étaient pas nécessairement des anges.

En tout état de cause, leurs méthodes radicales d'attentats aveugles frappant aussi bien les civils que les militaires servirent d'exemple à tous les mouvements révolutionnaires qu'on vit émerger dans les décennies suivantes. Yacef Saâdi avait rêvé du 11 septembre 2001. Ben Laden et Al Qaida ont réalisé ce rêve.

La délation et le mensonge étaient au cœur de la bataille d'Alger. Ce n'était pas une nouveauté. En 1936 à l'époque du Front

populaire, Roger Salengro en avait déjà fait la tragique expérience.

L’Affaire Salengro : tué par la calomnie

Etrange destin que celui de Roger Salengro. Il n’est guère de commune en France qui n’ait un boulevard, une avenue, un collège ou un stade Roger-Salengro. Pourtant, son nom ne dit plus grand-chose à la majorité des Français, même à ceux qui habitent une rue Salengro.

Pendant la préparation du film *L’Affaire Salengro*, j’en ai fait la surprenante expérience. Lorsque j’interrogeais des gens qui habitaient une des innombrables avenues Roger-Salengro de la banlieue parisienne, ils étaient bien en peine pour répondre, hasardant qu’il s’agissait sans doute d’un résistant ou peut-être d’une gloire oubliée du football.

Roger Salengro était un député socialiste du Nord de la France, élu maire de Lille, puis nommé par Léon Blum ministre de l’Intérieur du gouvernement du Front populaire. Au lendemain de la Grande Guerre, il avait été accusé, d’abord par les communistes qui appréciaient peu son esprit de tolérance, puis par l’extrême droite, d’avoir déserté pendant la bataille de la Marne. Le crime suprême à une époque où les anciens combattants, les glorieux poilus, régnaient sur la vie publique. Il avait été reconnu innocent par les tribunaux militaires et par ses pairs de la Chambre des députés. Mais les campagnes de presse haineuses qui le traînaient inlassablement dans la boue aux cris de « Salengro gros salaud ! » n’en avaient pas cessé pour autant. Bien au contraire.

Désespéré, à bout de forces, soutenu mollement par Léon Blum, il avait fini par se suicider au gaz, assassiné par la calomnie. « Ils l’ont tué ! » titraient d’ailleurs les journaux de gauche au lendemain de sa mort. Venues de toute la France, un million cinq cent mille personnes assistèrent à son enterrement à Lille. Une foule plus considérable que pour les funérailles de Victor Hugo à Paris.

Pourtant, le nom de Roger Salengro est aujourd’hui bien oublié. Et il fallut tout l’acharnement de la bouillonnante Dominique Antoine, valeureux pitt-bull de la production, pour convaincre les têtes pensantes de France Télévisions de l’actualité explosive d’un sujet basé sur la calomnie et la délation dans le petit monde feutré de la politique.

En travaillant sur le personnage de Roger Salengro, j’avais été frappé par une certaine ressemblance du tribun socialiste avec Bernard-Pierre Donnadiou. Peut-être pas une ressemblance physique

au sens strict du terme, mais la même naïveté, la même détresse dans le regard. Tout au long de sa carrière, Donnadiou avait joué des personnages de brutes retorses, c'est-à-dire exactement le contraire de ce qu'il était dans la vie. C'était enfin l'occasion pour lui d'incarner un type bien, courageux et sincère, à travers lequel il pourrait exprimer toute l'humanité dont il était pétri.

C'est pendant la préparation du film que j'appris par Donnadiou lui-même qu'il était malade. Très malade. Personne n'était au courant mais nous savions l'un et l'autre que ce serait selon toute probabilité l'un de ses derniers rôles. Peut-être le dernier.

Le tournage fut à la fois pour lui un immense bonheur et une intense souffrance. Un immense bonheur parce qu'il aimait profondément ce personnage de Salengro dans lequel il retrouvait tant de ses émotions personnelles. Un incompris comme il avait eu si souvent le sentiment de l'être. Une intense souffrance car, de jour en jour, ses forces l'abandonnaient et la douleur le submergeait parfois. Même s'il faisait tout pour que personne ne s'en rende compte sur le plateau.

Nous avions tourné six ou sept films ensemble, mais jamais nous n'avions été aussi proches. Le secret, si lourd à porter, de sa fin prochaine était comme un fil invisible tendu entre nous.

J'observais, le cœur serré, ses rapports ambigus avec Daniel Mesguich, impeccable Léon Blum, qui ne pouvait pas pressentir à quel point, dans un étrange jeu de miroirs entre la réalité et la fiction, l'indifférence mondaine de son personnage reflétait à travers la détresse de Salengro celle, bien réelle, de Donnadiou.

Lorsqu'il s'adressait sur un carreau de mine aux ouvriers en grève, la sincérité de Bernard-Pierre était si convaincante, que les figurants, tous d'anciens mineurs, oubliaient qu'ils tournaient dans un film et l'apostrophaient pour lui exposer leurs revendications comme s'il avait vraiment été leur député.

Après sa prestation à la tribune de la Chambre des députés, les vrais huissiers sont venus dire à Donnadiou que, de toute leur carrière, ils n'avaient jamais été aussi émus par un parlementaire. Les larmes qui montèrent alors à ses yeux me bouleversent encore aujourd'hui. Il arrive que dans ces mondes de brutes que sont la politique et le cinéma, la tendresse et la sincérité trouvent encore à se faire une place.

J'aime à penser que son interprétation de Roger Salengro restera comme l'une des plus abouties de Bernard-Pierre Donnadiou. Et, à coup sûr, la plus chère à son cœur.

Douze balles dans la peau pour Pierre Laval : fusillé pour l'exemple

« L'homme le plus détesté de France », disait-on de Pierre Laval à la Libération. Président du Conseil dans le gouvernement du maréchal Pétain, il était devenu le symbole même de cette collaboration avec les Allemands que beaucoup de Français souhaitaient oublier au plus vite.

Pourtant, le cas Laval n'était peut-être pas aussi simple. En le faisant fusiller le 15 octobre 1945 dans la cour de la prison de Fresnes, à l'issue d'un procès bâclé, de Gaulle souhaitait tout à la fois réconcilier les Français avec eux-mêmes et se débarrasser d'un homme qui représentait à ses yeux tout le pacifisme et la mollesse d'une III^e République qu'il exérait.

Tout en étant parfaitement conscient des dangers, en particulier celui d'être accusé de révisionnisme par les ayatollas de la gauche bien pensante, il me semblait passionnant de rouvrir aussi honnêtement que possible le dossier Laval.

Comment ce jeune député socialiste, maire d'Aubervilliers, banlieue ouvrière où on l'avait surnommé « l'avocat des pauvres » et pacifiste convaincu, avait-il basculé dans la collaboration la plus servile avec les Allemands ? Comment avait-il pu tolérer des mesures aussi honteuses que la création de la milice, l'instauration du STO (Service du Travail Obligatoire) ou pire encore, la déportation des juifs ?

C'est sur des slogans comme « jamais plus la guerre », « guerre à la guerre », « tout sauf la guerre » que le jeune Pierre Laval avait été élu député dès 1919. Et c'est aux accents d'un pacifisme acharné qu'il avait mené dans les années 1930 une brillante carrière politique. Écarté du pouvoir par Léon Blum au moment du Front populaire, il en avait conçu une violente amertume.

Au sortir des hivers sans charbon et des printemps sans victoire de 1939 et 1940, c'est sans aucun doute cette passion du pouvoir qui le poussa à accepter la proposition du maréchal Pétain de revenir aux affaires. Il était probablement sincère lorsqu'il affirmait que la collaboration avec les nazis lui paraissait être la seule solution pour éviter aux Français de plus grandes souffrances encore.

Une erreur de jugement qui l'amena à couvrir des crimes qu'il allait payer très cher. Réfugié à Sigmaringen avec les principaux dignitaires de la collaboration, il s'y lia d'amitié avec Louis-Ferdinand Céline. Et c'est l'auteur du *Voyage au bout de la nuit*, qui

lui donna la capsule de cyanure avec laquelle Laval essaya de se suicider à la prison de Fresnes. Ranimé de justesse, c'est un moribond qui fut fusillé dans la cour de la prison, ligoté à un poteau d'exécution de fortune pour qu'il puisse tenir debout.

— Un traître, ça se fusille debout, avait exigé de Gaulle.

La recherche des documents d'archives se révéla passionnante. Nous réussîmes à exhumer en Allemagne, en Russie, en Italie et aux Etats-Unis des images inédites, ce qui relève de l'exploit lorsqu'on traite d'une période aussi fréquemment visitée par les films de montage.

Bien évidemment, il n'existait que quelques plans muets du procès de Laval et aucune image de sa détention à Fresnes, sans parler de sa tentative de suicide et de son exécution à la sauvette. C'est pourquoi nous fûmes amenés à reconstituer ces moments-clés du destin de Laval.

Personnellement, je ne suis pas un très chaud partisan de ce genre un peu bâtard qu'on appelle communément docufiction. Confrontées à la force évidente des images d'archives, les scènes reconstituées semblent toujours un peu fades, quand elles ne sont pas franchement ridicules.

Malgré le soin apporté à la reconstitution et malgré la sobriété exemplaire de Christophe Malavoy et Philippe Laudénbach, je ne suis pas certain que nous ayons réussi à éviter tous les pièges de cette périlleuse confrontation entre réalité et fiction.

Quelques jours avant sa mort, Bernard-Pierre Donnadiou avait tenu à faire une dernière apparition dans le film. C'est lui qui commandait le peloton d'exécution et donnait le coup de grâce à Laval. Comme toujours, il était remarquable. Peu après le tournage, il était hospitalisé et ne devait jamais sortir vivant de l'hôpital. Lorsque je suis allé le voir pour une ultime visite, il s'inquiétait de savoir s'il avait été convaincant en dégainant son pistolet. Je l'ai rassuré. Il pouvait partir tranquille. Il avait été très convaincant.

On m'avait raconté que chaque 15 octobre, date anniversaire de l'exécution de Pierre Laval, des inconnus venaient déposer sur sa tombe au cimetière Montparnasse des roses blanches, ses fleurs préférées.

Le 15 octobre 2009, je me rendis donc aux aurores au cimetière Montparnasse, muni d'une petite caméra. Vers dix heures du matin, arrivèrent à petits pas, trois personnes âgées, deux hommes et une femme qui portaient un bouquet de roses blanches. Je me suis approché, aussi discrètement que possible.

— Excusez-moi. Vous connaissiez Pierre Laval ?

— Oui. C'était un grand homme.

— Vous venez toujours sur sa tombe le 15 octobre ?

- Il nous a sauvé la vie. Ça ne s'oublie pas.
- Vous permettez que je vous filme en train de déposer les fleurs ?
- Sûrement pas. On ne veut pas d'ennuis.

Je n'ai pas compris les raisons de leur évidente inquiétude et je n'ai jamais su de quoi elles étaient redevables à Laval.

Douze balles dans la peau pour Pierre Laval n'était pas un film facile. C'est un film dur comme un silex, sans parti pris, ni concessions. Une fois encore, la recherche de la vérité m'exposait à bien des incompréhensions, voire des malentendus. Mais la vérité est rarement consensuelle. C'est ce qui la rend passionnante.

Mettons que je n'aie rien dit

A l'issue d'un entretien savoureux sur l'ensemble de sa carrière, Jean Paulhan s'exclamait avec une sorte de jubilation :

— Tout cela n'est pas très grave. Mettons que je n'aie rien dit.

Au premier jours de la libération, avant d'entrer dans Paris avec la 2^e DB, le capitaine Dronne avait fait peindre à l'avant de sa jeep cette fière et définitive devise : « Mort aux cons ! ».

Passant devant la jeep de Dronne, le général de Gaulle lui aurait, paraît-il, fait remarquer :

— Vaste programme, Capitaine !

Sans avoir l'ambition démiurgique du capitaine Dronne, je crois bien que le combat contre la bêtise satisfaite, la démagogie, la lâcheté triomphante et l'injustice, c'est un peu le sujet de la plupart de mes films.

— Il ne faut jamais s'attarder à regarder dans le rétroviseur disait Michel Audiard. On risque de se casser la gueule.

Après avoir commis une cinquantaine de films, la tentation est pourtant grande de regarder dans le rétroviseur et de se trouver confronté au fil des génériques à une impressionnante nécropole.

Je me rends compte de la chance incroyable qui m'a été donnée de faire un bout de chemin avec des gens aussi passionnants que Claude Sautet, Vittorio de Sica, René Clément, Riccardo Freda, Jean-Pierre Melville, Orson Welles, Jorge Semprún, Patrick Dewaere, Lino Ventura, Jean Seberg, Gian Maria Volonte, Lee Marvin, Jean Carmet, Philippe Léotard, Jean Yanne, Annie Girardot, Marie-France Pisier, Bruno Cremer, Bernard-Pierre Donnadiou, Fred Astaire, Peter Ustinov pour ne citer que les plus flamboyants d'entre eux.

Bien sûr, la vie continue. *The show must go on*. Et on est jamais vraiment pressé de connaître la fin de l'histoire. Comme le suggérait fort justement Alphonse Allais, il est infiniment préférable d'avoir autre chose à faire le jour de son enterrement. Ce qui évite le désagrément d'y assister.

Alors, à l'aube d'une carrière que j'espère fructueuse et surprenante, je serais tenté de paraphraser l'excellent Jean Paulhan :

— Mettons que je n'aie pas encore tout dit.

FIN

Filmographie

Cinéma

- 1968 *Coplan sauve sa peau*
D'après un roman de Paul Kenny
Scénario : Claude Veillot et Yves Boisset
Avec Jean Servais, Bernard Blier, Klaus Kinski, Margaret Lee, Claudio Brook
- 1969 *Cran d'arrêt*
D'après le roman de Giorgio Scerbanenco *Vénus privée*
Scénario : Antoine Blondin et Yves Boisset
Avec Bruno Cremer, Renaud Verley, Mario Adorf, Rufus, Agostina Belli, Raffaella Carrà, Jean Martin
- 1970 *Un condamné*
D'après le roman de Pierre Lesou
Scénario : Claude Veillot et Yves Boisset
Avec Michel Bouquet, Françoise Fabian, Michel Constantin, Bernard Fresson, Théo Sarapo
- 1971 *Le Saut de l'ange*
D'après le roman de Bernard-Paul Lallier
Scénario : Claude Veillot et Yves Boisset
Avec Jean Yanne, Senta Berger, Sterling Hayden, Raymond Pellegrin, Daniel Ivernel, Gordon Mitchell
- 1972 *L'Attentat* (Grand prix du Festival de Moscou)
Scénario : Ben Barzman
Adaptation et dialogues : Jorge Semprún et Yves Boisset
Avec Jean-Louis Trintignant, Michel Piccoli, Michel Bouquet, Philippe Noiret, Bruno Cremer, Daniel Ivernel, Gian Maria Volonte, Jean Seberg
- 1973 *R.A.S.*
Scénario : Claude Veillot et Yves Boisset
Avec Jean-François Balmer, Jacques Weber, Philippe Leroy, Michel Peyrelon, Jacques Spiesser, Jacques Villeret
- 1974 *Dupont Lajoie* (Ours d'argent au Festival de Berlin)
Scénario : Jean Curtelin et Yves Boisset
Avec Jean Carmet, Jean Bouise, Victor Lanoux, Isabelle

- 1975 *Folle à tuer*
D'après le roman de Jean-Patrick Manchette *Ô dingos, ô châteaux*
Avec Marlène Jobert, Tomas Milian, Michael Lonsdale, Victor Lanoux, Jean Bouise
- 1976 *Le Juge Fayard dit « Le Schériff »* (Prix Louis Delluc 1977)
Scénario : Claude Veillot et Yves Boisset
Avec Patrick Dewaere, Aurore Clément, Philippe Léotard, Michel Auclair, Jean Bouise, Jacques Spiesser
- 1977 *Un taxi mauve*
D'après le roman de Michel Déon
Avec Philippe Noiret, Charlotte Rampling, Fred Astaire, Peter Ustinov, Agostina Belli, Edward Albert Jr
- 1978 *La Clé sur la porte*
D'après le roman de Marie Cardinal
Scénario : André Weinfeld et Yves Boisset
Avec Annie Girardot, Patrick Dewaere, Barbara Steele, Stéphane Jobert
- 1979 *La Femme flic* (Prix de la mise en scène Karlov Vivary)
Scénario : Yves Boisset et Claude Veillot
Avec Miou-Miou, Leny Escudero, Jean-Marc Thibault, Jean-Pierre Kalfon, Niels Arestrup
- 1980 *Allons z'enfants* (Prix de la mise en scène à Moscou)
D'après le roman d'Yves Gibeau
Scénario : Jacques Kirsner et Yves Boisset
Avec Jean Carmet, Jean-Marc Thibault, Lucas Belvaux, Jean-Pierre Kalfon, Jean-Pierre Aumont, Jean-François Stévenin
- 1981 *Espion, lève-toi*
D'après le roman de Georges Markstein
Scénario : Michel Audiard et Yves Boisset
Avec Lino Ventura, Michel Piccoli, Bruno Cremer, Bernard Fresson, Krystyna Janda, Heinz Bennent
- 1982 *Le Prix du danger*
D'après la nouvelle de Robert Sheckley
Scénario : Jean Curtelin et Yves Boisset

Avec Gérard Lanvin, Michel Piccoli, Andréa Ferréol, Bruno Cremer, Marie-France Pisier, Gabrielle Lazure, Jean-Claude Dreyfus

1983 *Canicule*

D'après le roman de Jean Vautrin

Scénario : Jean Herman, Michel Audiard et Yves Boisset

Avec Lee Marvin, Miou-Miou, Jean Carmet, Victor Lanoux, Bernardette Lafont, Tina Louise, Jean-Pierre Kalfon, Muni, Pierre Clémenti

1984 *Bleu comme l'enfer*

D'après le roman de Philippe Djian

Scénario : Jean Herman et Yves Boisset

Avec Lambert Wilson, Tcheky Karyo, Agnès Soral, Myriem Roussel

1987 *La Travestie*

D'après le roman d'Alain Roger

Scénario : Yves Boisset

Avec Zabou Breitman, Christine Pascal, Anna Galiena, Yves Afonso

1988 *Radio Corbeau*

D'après le roman d'Yves Ellena

Scénario : Alain Scoff et Yves Boisset

Avec Claude Brasseur, Pierre Arditi, Christine Boisson, Evelyne Bouix, Edith Scob, Roger Planchon, Jean-Claude Dreyfus

1989 *La Tribu*

D'après le roman de Christian Lehmann

Scénario : Alain Scoff et Yves Boisset

Avec Stéphane Freiss, Georges Wilson, Catherine Wilkening, Jean-Pierre Bacri, Maxime Leroux, Jean-Pierre Bisson

Télévision

1967 *Rouletabille* (épisode *Le Parfum de la dame en noir*)

D'après le roman de Gaston Leroux

Scénario : Louis Falavigna et Yves Boisset

Avec Philippe Ogouz, Nicole Maurey, Raymond Loyer

- 1974 *Mitterrand en campagne*
Documentaire « 52 sur la Une »
- 1979 *La Stratégie du serpent*
D'après la nouvelle de William Irish Jr *A Death is caused*
Scénario : Bernard Revon et Yves Boisset
Avec Jean Carmet, Andréa Ferréol, Eva Darlan
- 1985 *Médecins des hommes « Les Karens »*
Scénario : Claude Veillot et Yves Boisset
Avec Christophe Malavoy, Evelyne Bouix, Yves Afonso, Jacques Perrin
- 1987 « Série Noire » *La Fée carabine*
D'après le roman de Daniel Pennac
Scénario : Alain Scoff et Yves Boisset
Avec Fabrice Luchini, Tom Novembre, Anna Galiena, Hubert Deschamps, Daniel Emilfork
- 1989 *Le Suspect*
D'après le roman de Georges Simenon
Scénario : Alain Scoff et Yves Boisset
Avec Philippe Léotard, Jean-Pierre Bisson, Claire Nadeau, Jean-Luc Bideau
- Sleep with the Devil (USA)*
D'après le roman de Day Keene
Scénario : Alain Scoff et Yves Boisset
Avec Nick Mancuso, Anne Létourneau, Leah Pinsent, Patrick Beaucheu
- 1991 *Les Carnassiers*
D'après le roman de Guy Lagorce
Scénario : Alain Scoff et Yves Boisset
Avec Wadek Stanczak, Jean Carmet, Catherine Wilkening, Maxime Leroux et Jean-Pierre Bisson
- 1992 *L’Affaire Seznec*
Scénario : Alain Scoff et Yves Boisset
Avec Christophe Malavoy, Jean Yanne, Madeleine Robinson, Roland Blanche, Nathalie Roussel, Félix Marten, Jean-Marc Bory

Chute libre

Scénario : Bruno Tardon et Yves Boisset

Avec Christophe Malavoy, Gérard Desarthe, Philippe Léotard

1993 *Le Tunnel*

Scénario : Alain Scoff et Yves Boisset

Avec Götz George, Gérard Klein, Macha Méril, Marc Chapiteau, Philippe Laudénbach

1994 *L’Affaire Dreyfus* (Nymphé d’argent Monte Carlo ; Clio du meilleur film

historique ; Prix du Sénat)

Scénario : Jorge Semprún et Yves Boisset

D’après l’ouvrage de Jean-Denis Bredin

Avec Thierry Frémont, Pierre Arditi, Helmut Berger, Laura Morante, Bernard-Pierre Donnadiéu, Georges Wilson, Gérard Desarthe

1995 *Rivière rouge*

D’après le roman de Maurice Constantin-Weyer *Un homme se penche sur son passé*

Avec Christophe Malavoy, Nick Mancuso, Thierry Fortineau

1996 *Une leçon particulière*

Scénario : Guy Lagorce et Yves Boisset

Avec Roland Giraud, Clotilde Courau, Julien Rivière

1997 *Le Pantalon* (7 d’or du meilleur film TV 1998 ; Prix festival Monte Carlo ;

Prix Fipa Biarritz)

D’après le récit d’Alain Scoff

Scénario : Alain Scoff et Yves Boisset

Avec Wadek Stanczak, Bernard-Pierre Donnadiéu, Philippe Volter

1998 *La Fine Equipe*

Scénario : Guy Lagorce et Yves Boisset

Avec Julien Rivière, Jean Yanne, Bernard-Pierre Donnadiéu, Yves Afonso, Ged Marlon, Farid Chopel

1999 *Sam*

Scénario : Daniele Thiéry et Yves Boisset

Avec Claire Nebout, Christopher Thomson, Stéphane Jobert, Ged Marlon, Marc Berman, Jean-Louis Tribes

2000 *Dormir avec le diable*
Scénario : Claude Veillot et Yves Boisset
Avec Ingrid Chauvin, Bernard-Pierre Donnadiou, Michel Albertini, Marine Jolivet, Alexandre Zambo

Les Redoutables (épisode *Poisson d'avril*)
Scénario : Stéphane Gateau et Yves Boisset
Avec Bernard-Pierre Donnadiou, Astrid Veillon, Jean Benguigui

2001 *Cazas*
Scénario : Philippe Setbon et Yves Boisset
Avec Bernard Tapie, Christian Brendel, Virginie Peignien, Philippe Magnan

2002 *Jean Moulin*
Scénario : Dan Frank
Avec Charles Berling, Elsa Zylberstein, Christophe Malavoy, Christine Boisson, Bernard-Pierre Donnadiou, Emilie Dequenne, Jérémie Rénier, Thierry Frémont

2004 *USA : le blues des médias*
Documentaire ARTE avec Carl Bernstein, Helen Thomas, Ted Koppez

2005 *Ils veulent cloner le Christ*
Documentaire Canal +

Les Mystères sanglants de l'OTS
Documentaire France 2

2006 *La Bataille d'Alger*
Documentaire France 2

2008 *L'Affaire Salengro*
Scénario : Alain Scoff et Yves Boisset
Avec Bernard-Pierre Donnadiou, Daniel Mesguisch, Jean-Claude Dreyfus, Julie-Marie Parmentier, Philippe Laudénbach

2009 *Douze balles dans la peau pour Pierre Laval*
Scénario : Yves Boisset
Avec Christophe Malavoy, Philippe Laudénbach, Bernard-Pierre Donnadiou